CONSERVATORUL
„GEORGE ENESCU"

SCRIERI MUZICOLOGICE

IAȘI—1983

Scanned with OKEN Scanner

CONSERVATORUL "GEORGE ENESCU"

S C R I E R I M U Z I C O L O G I C E

I A Ş I

1 9 8 3

Scanned with OKEN Scanner

ROSTIRE ROMANEASCA IN UNIVERSUL ETNOMUZICOLOGIEI

- CONSTANTIN BRAILOIU -

Gheorghe Petrescu

Nu demult un nume avea să aducă în universul ştiinţelor muzicii, alături de alte nume româneşti, în universul altor domenii, spirit şi gîndire, muncă şi cercetare, clarviziune de explorator erudit al unui nou orizont, ce, inevitabil, îşi cerea dreptul la viaţă - etnomuzicologia. Este vorba de savantul român Constantin Brăiloiu.

Rostirea sa în patrimoniul gîndirii universale exprimă edificarea uneia din cele mai tinere ştiinţe în domeniul muzicii, momentul de început al etnomuzicologiei.

Descoperirea „documentului viu", oral, al Europei şi apoi al celorlalte continente, neconcordanţa tranşantă dintre documentul scris şi cel oral (neconcordanţă ce ia proporţii în momentul în care teoreticul devine moment de speculaţii savante), extinderea domeniului istoriografiei muzicale într-o „viaţă anterioară" într-o istorie a muzicii înainte de istorie.

Cercetarea fenomenului viu a creeat incertitudini, confuzii, sau mai mult, a compromis erudiţia savantului, rezultat al unor speculaţii fără nici un temei, a luat vălul de pe ochii nevăzătorilor şi a creeat acea stare febrilă în faţa necunoscutului ce trebuia să devină obiect de cercetare.

Obiect, metode, metodologii, autonomii, interferenţe, modificări de afirmaţii şi ipoteze odată cu „descoperirea" unor date ce au menirea să infirme sau să confirme, alcătuirea de „geografii muzicale", istorii, sociologii alături de alte hărţi ale altor graniţe în domeniul ştiinţelor muzicale, elemente proprii oricărui înce-

out de drum ... - Constantin Brăiloiu a însemnat din toate acestea cîte ceva; uneori întemeietorul lor, alteori clarificatorul obiectelor, domeniilor - muncă și luptă pentru a aduce această știință în interiorul muzicologiei.

Drumul său spre cuprinderea universală (totală în sensul relativ al expresiei) a fenomenologiei domeniului de care se ocupă este unul particular. Înzestrat cu o temeinică cunoaștere a sistemelor teoretice muzicale, începînd cu cele amintite, el încearcă o similitudine în faza de început a cercetărilor, cu acestea. Materialul și realitatea folclorică, cercetarea „microscopică" a fenomenologiei populare îl face apoi, să renunțe la limitarea ce o impune un sistem teoretic sau altul, construind în schimb altele conforme cu realitatea palpabilă. Le-a surprins mai întîi în particular (național) și apoi în universalitatea lor. Ca apoi o revenire de la cuprinderea universală a lucrurilor spre a reliefa, cînd în chip de argument, cînd în chip de uimire în fața ingeniozității particularului (naționalului), să fie necesară și inevitabilă.

Drumul său este acela de la național, prin universal, la național. O revenire, permanentă revenire cu multiple semnificații. Nu a privit nici prea aproape, dar nici prea departe. Era conștient ... Mărturie stau studiile sale, permanente reveniri ...

Metodologia cercetării avea să confirme drumul savantului român. De la studiul monografic al unei producții folclorice, a unui gen repertoriu (individ, colectivitate, sat) la extinderea teritorială în vederea esenționării, prin desființarea granițelor administrativ-teritoriale, cercetarea avea să cîștige viziune de ansamblu, să surprindă similitudini în diversitatea graiurilor muzicale.

În acest sens tehnicile create de Brăiloiu aveau menirea să realizeze o „peliculă sonoră" care să apropie în „benzi de frecvență" o dimensiune totală a cărui vis, să-i spunem, irealizabil ar urma să suprapună în chip virtual clipa cu istoria, sintagma cu paradigma! Dar un asemenea lucru este realizabil numai prin unirea multor forțe intelectuale (experți) ceea ce înseamnă apropierea domeniilor de cercetare, interferarea lor.

Conștient de limitele cunoașterii, obiective de altfel, le-

gate de însuşi stadiul cercetărilor în etnomuzicologie, el „inventariază" rezultatele la care s-a ajuns. Arată importanţa omogenizării metodelor de lucru în vederea obţinerii (culegerii) materialelor folclorice, a existenţei unei sistematici unitare avînd în vedere că toate ipotezele emise asupra unui fenomen au greutate ştiinţifică numai potrivit acestor modalităţi de lucru, ele fiind în consecinţă comparabile.

Rolul său în afirmarea autonomiei obiectului etnomuzicologiei şi crearea unei terminologii proprii, ştiinţifice este incontestabil. Consultarea unor bibliografii imense, pînă la zi, cercetările de ultimă oră, unele pe spaţii întinse cu ajutorul metodei comparate, aveau drept scop infirmarea cu argumente de netăgăduit, a tezelor, ideologiilor create „in abstracto", fără nici un temei logic şi real cu privire la viaţa interioară a muzicii. In focul acestor lupte de idei el discerne cu capacitate de alchimist şi dăruieşte un statut ontic etnomuzicologiei. Acest statut se edifica odată cu opera Profesorului, odată cu însăşi evoluţia gîndirii sale. Nu i-a scăpat nimic din ce a fost esenţial şi vital în drumul marii ştiinţe. Capacitatea sintetizatoare capabilă de analize minuţioase ce ţineau cont de ricoşeul permanent în vastul cîmp al necunoaşterii, adevărat laborator unde se topeau şi se retopeau pentru a primi formă finită cele mai subtile „combinaţii", fie ele logice, matematice, toate acestea puse în sprijinul cercetării fenomenului social-artistic - acesta este însăşi drumul operei lui Constantin Brăiloiu, drum ce poate fi urmărit în sens invers pînă la „crochiurile"muzicale din articolele şi criticile semnate de el. Incă din faza de început a apropierii sale de folclor o bună parte din ideile ce au îmbrăcat consistenţă şi valabilitate temporală şi universală, existau. Asemeni unui plăsmuitor de fapte mai puţin obişnuite, a revenit de nenumărate ori, uneori corectat de datele reale ale cercetărilor sale, uneori de evoluţia posibilităţilor tehnice sau de găsirea unor similitudini în domenii înrudite sau îndepărtate, dar oferind sugestii preţioase. Aşa ne explicăm dimensiunile operei sale, „exersată" fiind din momentele de început - expuneri, conferinţe, lecţii şi laborator.

Asupra mesajului, a descifrării sensului şi a semnificaţii-

lor originare ale creaţiei populare, Brăiloiu era conştient că numai integrarea într-un ansamblu general uman de comunicaţie va permite „citirea" în gîndul istoriei. El lasă să se înţeleagă necesitatea integrării faptelor de folclor, pentru a fi interpretate şi deci legate într-un continuum ce ar urma să refacă paralel istoria vie a lor, într-un sistem de comunicaţie semiotic. Sistemele descrise de el (ritmice, melodice, metrice) sînt modele de „echivalenţe semantice" integrabile într-un canal comun de comunicaţie, vizînd fenomene universale şi existente întregii omeniri. Aceste „echivalenţe semantice" exprimabile prin „zone de contact" urmau să constituie, în concepţia autorului, punctele de pornire în realizarea hărţii totale teoretice a inventarelor de posibilităţi reale şi virtuale ale sistemelor descrise. Dovada acestor afirmaţii stau tabelele de posibilităţi combinatorii. De aici o întreagă „combinatorică" ce-şi justifică existenţa în sensul investigării minuţioase a fenomenelor umare cu mijloace matematice, statistice, strategii, tactici, probabilităţi reale, virtuale, limită, modele cibernetice etc.

Nivelele cercetate cu asemenea mijloace aveau să dea seama privirii de ansamblu, de surprindere a modalităţilor de comportare a elementelor descrise. Avea în intenţie să refacă drumul parcurs de culturile populare de la momentul genezei, o întreagă biologie în sensul propriu al termenului, înzestrată cu teoriile genetice şi evoluţioniste de rigoare. Să fie poate aceasta explicaţia opţiunii pentru termenul de m e t a b o l dat fenomenului ce acoperă însăşi viaţa interioară a muzicii de la stadiul de două sunete pînă la cel din zilele noastre? Modalităţile de evoluţie par a fi multiple. Brăiloiu a surprins cel puţin una din ele. A reuşit să codifice accentuînd astfel autonomia sistemelor cu mai puţin de cinci sunete. De la acest stadiu de sisteme prepentatonice, cîştiguri ale întregii omeniri, sisteme universale prin excelenţă, elementele apatride urmează potrivit „preferinţei colective" un drum similar din multe puncte de vedere limbilor de pe glob.

Pornind de la „bunurile cîştigate", acele achiziţii sonore apatride, considerate date elementare ale fizicii, Brăiloiu intu-

la domeniul lingvistic al folclorului muzical, etimologia, lexicu vocabularele, idiomurile, multitudinea aspectelor legate de limbi le muzicale de pe glob, naturale și artificiale, semiculte și cul te, statutul lor real și teoretic elaborat cu diferitele „echiva-lențe semantice" de care aminteam. Brăiloiu ne aduce astfel în do meniul unei adevărate l i n g v i s t i c i g e n e r a l e a m u z i c i i. Fără să o numească așa, metodele cantitativ-cali-tative necesitate de tehnicile analitice, ne sugerează prezența a cestui domeniu.

Pe lîngă metoda comparată, cea structuralistă își face sim-țită prezența. S t r u c t u r a l i s m u l la Brăiloiu izvo-răște din cercetarea microscopică cu ajutorul tehnicilor analiti-ce la nivelul combinatoricii elementare. Metoda, alături de cea comparativ-istorică, viza integrarea etnomuzicologiei domeniului general al antropologiei culturale. Rezultatele la care a ajuns Brăiloiu prin îmbinarea celor două metode, rămîn valabile urmînd a fi investite cu consistența argumentelor cantitative, teritori-ale.

Temeinica școală lingvistică ce o dovedise în cîteva studii asupra tehnicii și sistemelor de versificație în folclorul româ-nesc i-a permis abordarea problemelor legate de raportul dintre muzică și poezia populară. Este semnificativ să arătăm rostirea folcloristicii literare în această problemă (D. Caracostea): „Pînă cînd se va ivi - spunea D.Caracostea - un om de geniu în stare să stabilească pînă în cele mai fine cute ale expresiei - unitatea și colaborarea indisolubilă între unicitatea fiecărei creațiuni date în cuvînt și haina ei muzicală (proprie, nu șablon), pînă a-tunci vom avea nevoie de o întrecere între stilistica literară și cea muzicală. Dar pentru că un astfel de om de geniu n-a apă-rut nicăieri și o bază, de interpretare accesibilă tuturor nu s-a găsit încă, rămîne să revendicăm pentru investigațiile literare rolul conducător în studiul poeziei populare."[1]

Genialitatea lui Brăiloiu în problema ce o discutăm, nu a izvorît dintr-un aspect exterior ce să declanșeze ambiții de în-

---

1. D.Caracostea, O.Bîrlea, Problemele tipologiei folclorice, Bucu-rești, Editura Minerva, 1971, p.18.

trecere între cele două stilistici, muzicală şi literară. El le-a stăpînit deopotrivă şi a reliefat ca nimeni altul pînă la un anume nivel, „unicitatea şi colaborarea indisolubilă între unicitatea fiecărei creaţiuni date în cuvînt şi haina ei muzicală ...". Şi aici ca de altfel în toate sistemele descrise de el şi codificate a sesizat cel puţin o cale, un început de drum. Într-o parte din Oltenia nordică „limitată - spune Brăiloiu - nu este cunoscut de cîntăreţe nici un fel de vers pentru bocet: nu se culege după dictatul lor decît o frază neregulată, pe care cîntecul o va transforma (poate fără ştirea lor) în poezie. Uşurată prin absenţa rimelor, printr-o accentuare specifică şi puternice expresii consacrate, această transformare rezultă dintr-o legislaţie deosebită, care va fi cercetată într-o zi.

După aceasta va veni rîndul altor sisteme de versificaţie populare româneşti, Paris, 1954".[2]

Peste patru ani, moartea fulgerătoare avea să ne frustreze pentru totdeauna de cel mai fascinant obiectiv al cercetărilor promise. Ne-a convins de necesitatea cunoaşterii limbii populare în abordarea parţială sau totală a faptului de folclor. A intuit sistemul lingvistic al limbii populare, aspectele sale fonologice, dialectale, lexicale şi gramaticale. A sesizat licenţele şi artificiile care apar şi sînt admise în cîntare, formulînd pentru prima dată unele probleme actuale în lingvistica generală şi etnolingvistică, probleme comune de altfel şi lingvisticii generale a muzicii precum şi etnolingvisticii muzicale. A sugerat şi metodologia cercetării, instituind o permanentă dichotomie între particular şi general, raport continuu şi discontinuu ce urma într-un plan mai general, să cuprindă tehnicile de versificaţie, ritmul şi melodia, într-un sistem total teoretic, elaborat.

Faţă de sistemul general, teoretic, constituind în conformitate cu inventarele reale şi modalităţile de comportare a tuturor sistemelor ce guvernează creaţia populară, cu diferitele sale nivele (vers, ritm, melodie, etc.) structurale şi formale,

---

2. C. Brăiloiu, Versul popular românesc cîntat, în: Opere, vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 1967, p. 16.

cu repartiția lor temporală și spațială (teritorială), sistemele particulare urmau să fie considerate abateri ale acestuia.

A avut fericitul prilej și poate este singurul care a surprins limba cîntată și, în parte, a descris-o. Cunoașterea acestor aspecte constituie un deziderat la care etnomuzicologia nu a ajuns nici pînă azi. Și nu este numai un deziderat al etnomuzicologiei ci a tuturor științelor care se ocupă de studiul limbilor și limbajelor în general.

Cele cîteva idei enunțate aici în legătură cu creația științifică a savantului român vizează exprimarea unuia din aspectele ce le considerăm esențiale în edificarea etromuzicologiei: pe măsură ce, din punct de vedere metodologic, construia un edificiu autonom noii discipline el îi oferea o permanentă „deschidere" în orizontul total al științelor. Autonomizarea domeniului avea drept rațiune la Brăiloiu, un punct de vedere sistematic, teoretic, cu intenții metodologice clarificatoare. „Deschiderea" domeniului avea în schimb rațiunea permanentei „comunicări" în intenția consolidării disciplinei, a autonomiei sale. Aceasta este o altă dichotomie care surprinde același raport metodologic al particularului și generalului în ierarhia științelor, în ierarhia diferitelor nivele conexe etnomuzicologiei. Brăiloiu a trasat deci și punctele interferențiale între științele care potrivit realității, urmau să devină puncte terminus în rețeaua de valențe, de înrudiri cu etnomuzicologia. In acest sens vom privi limitarea rolului unor științe (psihologia, sociologia, științele economice, istoria, demografia, geografia, etc.) și a măsurii în care ele pot și trebuie să explice fenomenul folcloric. Vom reține că Brăiloiu a sugerat un „arbore" sau o „hartă" a științelor înrudite și a domeniilor apropiate folclorului. El a elaborat teorii în acest sens numai în măsura în care momentul practic, real al cercetării, îl impunea. In schimb din întreg demersul teoretic brăiloian se desprinde o adevărată privire de sinteză, o mare lucrare despre muzica populară. „Moartea prematură, spune Samuel Baud Bauvy, ne-a frustrat pe veci de această lucrare"[3].

---

3. Samuel Baud Bauvy, Necrolog, publicat în: Journal of the International Folk Music Council, London, XII, 1960, p.87, apud Emilia Comișel în Prefața la: Constantin Brăiloiu, Opere, vol.II, p.8.

Credem că această lucrare există în modul în care se transpare din creaţia ştiinţifică, din toate lucrările lui Constantin Brăiloiu. Ea este o lucrare de sinteză mereu deschisă, dezvoltătoare, a cărei sugestii existente în „punctele de sosire" se cer a fi continuate. In esenţă creaţia ştiinţifică a savantului român este desăvîrşită. Continuarea şi în consecinţă dezvoltarea ei o intuim ipostazată în două momente esenţiale: cunoaşterea şi asimilarea ei în conştiinţa naţională, în edificarea etnomuzicologiei româneşti, ca apoi cu avantajul unghiului particular luminat de perspectiva universalului, cu interpretarea creatoare, critică şi cu amprenta conştiinţei naţionale să o dăruim din nou, conştiinţei universale, ferind-o la această dimensiune, de interpretări uneori cu totul neavenite. Credem deci că este de datoria ştiinţei muzicii româneşti să manifeste exigenţă în cunoaşterea şi valorificarea moştenirii culturale autohtone în contextul ştiinţei muzicale universale.

Scrierile lui Constantin Brăiloiu au început să fie cunoscute în ţară destul de tîrziu. Iată ce scria nu demult, un reputat muzicolog, într-un studiu în care privea perspectivele şi preocupările teoretice în istoria muzicii româneşti: „Contribuţia lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea teoriei muzicii româneşti este mai puţin accesibilă, din cauza publicării studiilor sale în străinătate. Dintre acestea, o puternică trăsătură originală o au încercările privind ritmica populară ... Generalizările la care a ajuns Brăiloiu şi pe care le-a publicat în diferite reviste, se prezintă destul de disparat. (sic!) De aceea studiul lor critic este legat de stringenţa surprinderii într-un volum. Studiul publicat recent la noi, Ritmica cópiilor (sic!), face parte din ansamblul de studii tipărit în limba franceză: Le giusto-syllabique - 1948, Le rythme aksak - 1951 şi Le rythme enfantin - 1958 (sic!), unde ajunge la sesizarea unor caractere particulare ale ritmului muzical, nestabilite în studiul ritmului în genere. Este regretabil - încheie autorul - că un sfîrşit destul de timpuriu l-a împiedicat pe Constantin Brăiloiu să-şi desăvîrşească opera începută".[4]

---

4. Liviu Rusu, Perspective şi preocupări teoretice în istoria muzicii româneşti, în: Studii de muzicologie, vol.II, Bucureşti, Editura muzicală, 1966, p.262.

Muzicologia românească s-a edificat, în bună parte şi pe baza contribuţiei savantului român, studiile sale şi munca sa se confundă cu însăşi fiinţa etnomuzicologiei româneşti. Ele au fost utilizate drept argumente de necontestat ca valoare ştiinţifică în emiterea diferitelor aserţiuni cu privire la cultura muzicală a poporului român. Din 1967, prin efortul neobosit al folcloristei Emilia Comişel apar în ediţie bilingvă operele savantului înaintaş.[5] Colectivul cadrelor didactice de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti şi cîţiva cercetători, foşti discipoli ai Profesorului, au omagiat personalitatea sa într-o sesiune de comunicări dedicate acestui savant. Ele au cunoscut lumina tiparului[6] şi înmănunchează memorii, amintiri, schiţe bio-bibliografice, momente din activitatea Profesorului şi cîteva studii de sinteză, de interpretare.

Sub patronajul Conservatorului din Bucureşti şi cu subvenţia Luciei Brăiloiu, regretata soţie a Profesorului, care ne-a părăsit nu demult, s-a înfiinţat Fundaţia şi bursa „Profesor Constantin Brăiloiu" în intenţia de a se continua opera începută de Constantin Brăiloiu şi de a o face cunoscută.

Conştiinţa universală avea să-i deplîngă dispariţia şi să-i recunoască meritele de necontestat. André Schaeffner publică, în 1959, Bibliographie de travaux de Constantin Brăiloiu[7], G. Nataletti îşi manifestă intenţia să publice întreaga sa operă[8], cunoscutul autor al Introducerii la gramatica generativă (1967), Nicolas Ruwet, profesor de lingvistică la Universitatea din Paris (Sorbonne VIII - Vincenne), încercînd schiţarea unor metode de analiză în muzicologie similar celor din lingvistică, interpretează rezultatele la care a ajuns Brăiloiu drept modele analitice,

---

5. C. Brăiloiu, Opere: Vol.I, 1967; Vol.II, 1969; Vol.III, 1974, Bucureşti, Editura muzicală.

6. x x x, Cercetări de muzicologie, Vol.II, Bucureşti, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", 1970. Omagiu lui Constantin Brăiloiu, Lucrările celei de a III-a sesiuni ştiinţifice a cadrelor didactice (2o - 22 mai 1968).

7. A. Schaeffner, Bibliographie de travaux de Constantin Brăiloiu, în: Revue de musicologie, Vol.XLIII, Paris, iulie, 1959.

8. cf. Emilia Comişel, în: Prefaţa la: Constantin Brăiloiu, Opere, vol.I, p.6, nota 1.

puncte de pornire în elaborarea modelelor sintetice.[9]

Nu demult, cunoscutul muzicolog american Charles Seegers, şi-a manifestat interesul faţă de „Schiţa unei metode de folclor ...". Ea a fost tradusă în parte pentru uzul Institutului din Bloomington, de către un folclorist din ţară. Prof. Emilia Comişel ne sesiza intenţia unor muzicologi canadieni de a publica în limba engleză aceeaşi Schiţă. Brăiloiu este descoperit pe continentul american. Se împlineşte aproape jumătate de secol de la apariţia Schiţei ... Actualitatea ei, nu numai pentru cercetările din ţară, dar, după cum am văzut, şi pentru străinătate, constă în aceea că - aşa cum arăta Gilbert Rouget - „autorul ei este poate etnomuzicologul care a ştiut cel mai bine să păstreze echilibrul între culegerea faptelor şi elaborarea teoretică, una luminînd-o, fără îndoială, pe cealaltă".[10]

Prof. Emilia Comişel invoca, în Prefaţa primului volum din Opere, lipsa unei cărţi de sinteză cu privire la creaţia lui Constantin Brăiloiu. „Ea ar fi posibilă - spunea dînsa - printr-o documentare exhaustivă - cercetarea revistelor de specialitate din ţară şi din străinătate, a volumelor de referate de la Congresele internaţionale de Muzicologie şi Etnomuzicologie, adunarea conferinţelor susţinute la muzee, la institute de artă şi la posturile de radio din diferite ţări, a prelegerilor de la Sorbona şi a corespondenţei rămase în majoritatea cazurilor în manuscris(p.5-6).

Am continua această cercetare "exhaustivă" cu includerea sau mai bine-zis reconstituirea formaţiei ştiinţifice - cu ajutorul bibliografiei existente, nu în întregime, în cărţile bibliotecii Institutului de Etnografie şi Folclor din Bucureşti, fondul Brăiloiu, în corespondenţa răvăşită, în însemnările pe materialele de teren, în manuscrisele rămase în străinătate.

Am avut ocazia să recunoaştem că Brăiloiu a fost dotat cu

---

9. Nicolas Ruwet, Méthodes d'analyse en musicologie, în: Revue belge de Musicologie, 2o (1966), p.65-7o. Liber amicorum André Souris, idem în: Langage, musique, poésie, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.1o4-1o8.

1o. Gilbert Rouget, Ethnomusicologie, în: Ethnologie Générale, Encyclopédie de la Pléiade sous la direction de Jean Poirier, Paris, Ed. Gallimard, 1968, p.1377 (Ouvrages généraux).

o metodologie a cercetării nemaiîntîlnită pînă la el şi consemnată teoretic în Schiţă ... [11]. Şi Bartók consemnase unele aspecte în ale sale Insemnări.[12] Dar ce poate fi mai evident în asemenea cazuri decît colecţiile publicate. Credem nu numai că Brăiloiu ar merita aceeaşi soartă ca şi Bartók în acest sens dar mai mult, că progresul metodologic în cercetare este legat de publicarea materialului cules de el. Accesul specialiştilor sau al amatorilor la manuscrisele Brăiloiu din Arhiva I.E.F.B. nu este indicat din motive cu totul aparte. Unicul motiv credem că ar putea fi acela care ar determina publicarea culegerilor, cel puţin selectiv. Astfel deteriorarea unicatelor prin folosirea excesivă şi nu în interese majore ne-ar mai frustra şi de aceste documente.

Am sesizat aceste aspecte şi, de fapt, cele mai stringente credem noi, căci lucrarea de sinteză care se cere realizată prin efortul cercetătorilor din ţară şi de peste hotare, este de domeniul public.

Rostirea sa în universul etnomuzicologiei începe să capete contururile valorii sale; recuperarea documentelor manuscrise rămase de pe urma distinsului om de ştiinţă, înfiinţarea unui Muzeu sau, poate, a unui Institut de Etnomuzicologie care să-i poarte numele, sau, poate, organizarea unui Seminar internaţional, în mereu aceeaşi intenţie - cunoaşterea cît mai aprofundată a creaţiei ştiinţifice şi valorificarea ei la dimensiunile sale reale.

---

11. Constantin Brăiloiu, Arhiva de folklore a Societăţii compozitorilor români. Schiţa unei metode de folklore muzical, extras din Boabe de grîu, Bucureşti, 1931.
12. Béla Bartók, Scrieri mărunte despre muzica populară românească, adunate şi traduse de Const. Brăiloiu, Bucureşti, 1937.

Scanned with OKEN Scanner

RELAȚIILE DINTRE GEORGE BREAZU ȘI ACHIM STOIA ÎN LUMINA UNOR DOCUMENTE INEDITE

Costică Bîzgă

Compozitorul, profesorul și dirijorul Achim Stoia, unul dintre ctitorii vieții muzicale ieșene, s-a format și afirmat sub competenta îndrumare a unor personalități muzicale remarcabile.

Convingerile sale estetice, așa cum ni le relevă întregul său destin artistic, precum și analiza creațiilor sale, au avut însă, drept temelie, înrîurirea profundă pe care au exercitat-o asupra sa mai întîi Timotei Popovici la Școala Normală din Sibiu, iar apoi Constantin Brăiloiu, Ioan D. Chirescu și George Breazul, la Conservatorul din București.

Astfel, prin cursurile sale de "Enciclopedia și Pedagogia muzicii", cît și prin prețioasele îndrumări și binevoitoarele îndemnuri pe care i le-a oferit de-a lungul carierei sale muzicale, G. Breazul a avut un rol cu totul deosebit în făurirea crezului artistic al muzicianului sibian.

Influențat de concepțiile estetice ale lui G. Breazul, acesta a acordat o deosebită atenție culegerii de muzică populară și prelucrării acesteia, pentru a o face cunoscută și prețuită de masele de iubitori ai muzicii.

In strădaniile sale neobosite închinate acestui țel, A. Stoia s-a bucurat de simpatia și interesul constant, cu care G. Breazul l-a urmărit și încurajat.

Cercetarea unor documente legate de biografia lui Achim Stoia[1] ne-a prilejuit descoperirea unor aspecte ine-

1) Originalele acestor documente se află în posesia fratelui compozitorului, învățătorul pensionar Octavian Stoia, care a avut amabilitatea să ni le pună la dispoziție.

dite,care atestă adevărul celor afirmate mai sus.

Incă de la intrarea sa la Conservatorul din Bucureşti,în toamna anului 1927,tînărul ardelean a atras asupra sa atenţia binevoitoare şi simpatia lui George Breazul.Revelatoare în acest sens sînt aprecierile făcute de muzicologul bucureştean,într-o caracterizare a fostului său student,datînd din 1949:

"Printre tinerii care,acum două decenii,coborau de la vatra de cultivare a muzicii româneşti,străjuită de spiritul lui Timotei Popovici,printre normaliştii ce veneau la învăţătura meşteşugului muzicii în capitala ţării,se strecura timid Achim Stoia.

Purta în ochi ceva din mirarea ţărănuşului,care-şi opreşte mersul spre a măsura cu ei temerarele înălţări de case,de blocuri,din neorînduiala orăşenească.Prea mult,însă,nu se putea citi în ochii săi,pentru că modestia şi cuviinţa neaoşe ale provenienţei lui Achim Stoia îi tăinuiau - nu iin ipocrizie - ci din jena de a nu tulbura alte spirite...Cu mişcări sprintene şi sigure vorbind puţin,îndeplinindu-şi cu punctualitate obligaţiile,rar se putea ivi prilejul de a pătrunde sub liniştea care învesmînta aparitia sa.

I-am petrecut cu privirea şirul anilor grei de studiu,de încordare şi formaţie spirituală,şlefuind necontenit puternicele înzestrări native,adîncind şi cu mintea cunoaşterea deplină a cîntecului popular ardelenesc de prin părţile naşterii sale,lămurindu-şi astfel chemarea lăuntrică a rosturilor sale în creaţia muzicală.Cu paşi repezi şi siguri înaintează Stoia în tehnica artei sale..."

Desprindem din pasajul citat elemente deosebit de importante pentru înţelegerea personalităţii tînărului muzician în formare,dar şi ataşamentul profund care l-a legat pe profesorul George Breazul de elevul său favorit.

Departe de a se întrerupe,odată cu absolvirea,de către Achim Stoia,a cursurilor Conservatorului,relaţiile

sale cu ilustrul muzicolog au continuat şi chiar s-au adîncit,aşa cum atestă scrisorile primite de la fostul său profesor.

Astfel,în scrisoarea din 2o septembrie 1933,pe cînd tînărul muzician funcţiona ca profesor de muzică vocală la Liceul Militar"Nicolae Filipescu" din Tîrgovişte,George Breazul îi scrie:

"Dragă Stoia,am nevoie pentru o colecţie a Ministerului(Invăţămîntului),de cîteva colinde,cîntece de stea, de vicleim etc.frumoase şi uşoare - muzică şi vorbe -. Ia vezi,te rog,ai ceva?In caz afirmativ,trimite-mi repede,scrise în do major sau re major,pe cele ce le socoteşti mai potrivite pentru a fi popularizate.

Cu mulţumiri şi urări de bine,

Breazul"

Ca dovadă a faptului că Achim Stoia a răspuns solicitării fostului său profesor,stă prezenţa a trei colinde culese de el,în manualul publicat de George Breazul în 1934.

Scrisoarea citată,prin maniera deschisă şi neprotocolară de exprimare,vădeşte natura relaţiilor dintre cei doi muzicieni,încrederea şi preţuirea muzicologului faţă de activitatea de culegător de folclor a tînărului profesor.

Această activitate,ca şi debutul promiţător al lui Achim Stoia în calitate de compozitor şi dirijor de cor, l-au determinat ca,împreună cu Ioan D.Chirescu,Alfonso Castaldi şi Constantin Brăiloiu,să susţină pe muzicianul ardelean în obţinerea unei burse de studii în capitala Franţei,lucru ce se va realiza în toamna anului 1934.

Odată ajuns la Paris,Achim Stoia s-a dovedit la înălţimea încrederii acordate,atît ca dirijor al corului Capelei Române din acest oraş,cît şi ca student la"Schola Cantorum";Ecole Normale" şi ca promotor al muzicii româneşti.

Strădaniile sale în acest din urmă domeniu,concreti-

zate în susţinerea unor concerte de muzică românească,cu concursul formaţiei pe care o conducea,erau privite cu deosebit interes de George Breazul,aşa cum reiese şi din scrisoarea pe care acesta i-o trimite la 6 ianuarie 1936:

"Mulţumesc,dragă Stoia,pentru felicitările de sărbători cu care ai binevoit a mă cinsti şi,la rîndu-mi,îţi urez de Anul Nou,tot binele,sănătate,noroc şi progres la învăţătură.

Mă bucur mult aflînd că lucrezi şi ai succese şi aş fi mulţumit să ştii Domnia Ta că noi preţuim munca Domniei Tale şi căutăm să sprijinim strădaniile ce le faci.

La mulţi ani,

Breazul"

"Succesele"la care se referă autorul scrisorii sînt, cu siguranţă,reuşitele concerte de colinde prezentate pe 25 şi 29 decembrie de corul Bisericii Române din Paris, sub conducerea lui Achim Stoia.Programul a cuprins colinde prelucrate de D.G.Kiriac,Ioan D.Chirescu,Gheorghe Cucu, Timotei Popovici şi Miha. Bârcă.Trebuie menţionat faptul că,datorită ecoului favorabil pe care l-au produs în rîndurile auditorilor,concertele au trebuit să fie repetate pe 10 şi 11 ianuarie 1936.

Cu doi ani mai tîrziu,George Breazul,în calitate de Inspector General al învăţămîntului muzical,are prilejul să constate măiestria pedagogică a fostului său elev,cu ocazia inspecţiei pe care i-o face la Scoala Normală de învăţători din Focşani.Iată ce scrie el în caracterizarea dată în urma inspecţiei:[2]

"Dl profesor Stoia este o podoabă a învăţămîntului muzical,atît prin darurile sale artistice,cît şi prin rîvna sa educativă şi puterea sa de muncă.Sînt calităţi puse fără rezervă în serviciul şcolii şi valorificate minunat în masa bunilor elevi normalişti.

Inspector General George Breazul"

2)Ca o confirmare a frumoaselor aprecieri citate mai sus, amintim că în toamna anului 1938 Achim Stoia va obţine Premiul I la concursul organizat de Societatea"Tinerimea Română"cu un cor al Scolii Normale din Focşani.

Continuitatea relaţiilor prieteneşti dintre cei doi muzicieni este atestată şi de scrisoarea trimisă cu prilejul debutului ca dirijor de orchestră simfonică şi al succesului repurtat de Achim Stoia,în fruntea colectivului Filarmonicii din Iaşi:

"Iubite Stoia,am primit rîndurile Domniei Tale şi m-am bucurat mult,mult de tot de succesele pe care le-ai obţinut şi-ţi doresc din inimă din ce în ce mai mari şi mai răsunătoare succese,cît mai mari şi mai trainice bucurii.Fă-ţi un program pe care,eventual,l-ai putea dirija şi la Bucureşti.Invaţă-l bine,experimentează-l aci(la Iaşi) şi-apoi îl încerci cu Filarmonica de-aici.

Vreau,cu prilejul acestor cuvinte de felicitare,să te rog ceva.Si anume:eu lucrez la un studiu asupra gamelor pentatonice şi pre-pentatonice,pentru care am nevoie de exemple din toate părţile ţării.Ai astfel de melodii: formate din puţine sunete,cu ambitus restrîns,anhemitonice,cîntece cu treapta a II-a a gamei lipsă,apoi pentatonice?Dacă poţi,interesează-te la şcolile normale de aici(asemenea cîntece sînt colinde,dar,în primul rînd, bocete,cîntece de leagăn,de copii).

Cu mulţumiri călduroase şi afectuoase doriri de bine

George Breazul"

Valoarea documentară a acestei scrisori constă,nu numai în evidenţierea sentimentelor de preţuire ce-i uneau pe cei doi muzicieni,ci şi în elucidarea unor preocupări muzicologice,teoretice ale lui George Breazul.

Ca şi în documentele precedente,impresionează tonul deschis,familiar,aprecierea deosebită a activităţii lui Achim Stoia de către fostul său profesor,oferta de a-l sprijini în afirmarea sa ca dirijor,pe prima scenă muzicală a ţării.

Modestia sa înnăscută,ca şi conştiinţa nedesăvîrşirii sale ca dirijor de orchestră l-au reţinut pe tînărul muzician să profite de mîna întinsă de profesorul său.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua a scrisorii, în care George Breazul solicită colaborarea pentru documentarea studiului său asupra prezenţei scărilor muzicale pentatonice şi prepentatonice în folclorul românesc, pune în lumină scrupulozitatea cu care muzicologul căuta cele mai autentice exemple pentru argumentarea tezelor sale teoretice.[3]

Ultimul document, care jalonează evoluţia relaţiilor dintre cei doi muzicieni, este scrisoarea trimisă lui Achim Stoia la lo mai 1952, cu prilejul interpretării în primă audiţie, de către Filarmonica din Bucureşti, a suitei "In lumea copiilor". Iată conţinutul ei:

Bucureşti, lo.V.1952

Iubite Stoia, abia acum mă învrednicesc să-ţi scriu şi să-ţi transmit felicitările noastre călduroase pentru succesul pe care l-ai obţinut cu părţile din suita Domniei Tale, care s-au cîntat Duminică şi Sîmbătă la Ateneu. A sunat minunat, a fost o revelaţie pentru toţi şi a fost primit cu foarte vii şi spontane aplauze acest splendid dar de muzică românească, pe care l-am ascultat şi în sala de concert şi apoi la Radio. Distincţia temelor, abilitatea prelucrării, varietatea şi noutatea coloritului orchestral, umorul şi voia bună ce ai ştiut extrage din protocelularul motiv copilăresc, apoi originalitatea concepţiei, totul a fost încîntător. Inc-odată te felicităm, scumpe Stoia, şi-ţi dorim succese şi mai mari.

Breazul"

Elogiile cu care autorul scrisorii îl onorează pe compozitor trebuiesc înţelese prin raportarea la concepţia muzicală a acestuia, expusă cu claritate în volumul "Patrium Carmen", concepţie care străbate ca un fir roşu întreaga sa gîndire şi acţiune.

Compozitorii români au, după opinia lui George Breazul, îndatorirea de a valorifica şi face cunoscute, prin lucrări de o ţinută artistică elevată, nestematele folclorului muzical românesc. Orice încercare de a adera la

3)) Exemplele trimise de Achim Stoia figurează în amplul studiu: "Idei curente în cercetarea cîntecului popular", în "Studii de muzicologie" vol.I, Editura Muzicală, Buc. 1965

...rentele muzicale occidentale,de a adopta un limbaj des-
...rins de tradiţiile muzicii noastre i se părea lui George
...reazul a fi o dezertare de la această nobilă misiune.

Exprimîndu-şi admiraţia pentru Suita"In lumea copii-
...or"de Achim Stoia,muzicologul vedea în ea o ilustrare
...vie a concepţiei sale,o lucrare în care muzica populară,
respectiv motivele muzicale din folclorul copiilor,capătă
un veşmînt orchestral capabil să potenţeze virtuţile este-
tice aflate în ele.De aceea considerăm elogiile aduse lu-
crării şi ca o expresie a convingerii marelui nostru mu -
zicolog că acesta este drumul adevărat al afirmării muzi-
cii româneşti.

Ţinem să subliniem faptul că ideile rezumate mai sus,
izvorîte din convingeri patriotice adînci şi sincere,por -
nite dintr-o conştiinţă artistică şi civică angajată în
modul cel mai plenar,ataşată idealurilor avansate ale in-
telectualităţii româneşti din acea perioadă,au găsit un
puternic răsunet în sufletul lui Achim Stoia,ca şi al al-
tor confraţi ai săi.Nota folclorică proprie aproape tutu-
ror creaţiilor sale,strădania de a găsi formele cele mai
potrivite de încrustare a valorilor muzicii populare în
lucrări de mare ţinută artistică sînt efectul direct al
înrîuririi exercitate asupra sa de concepţia muzicală a
lui George Breazul.

In incheiere, am dori să subliniem valoarea documen-
telor prezentate,importanţa lor pentru cunoaşterea clima-
tului spiritual în care s-a format şi afirmat compozito-
rul Achim Stoia,a rolului pe care l-a avut în dezvoltarea
sa muzicală eminentul savant George Breazul.Nu mai puţin
revelatoare sînt documentele citate pentru înţelegerea
mai deplină şi nuanţată a personalităţii marelui muzico-
log,a înaltei omenii şi impresionantei generozităţi ce au
caracterizat pe ctitorul muzicologiei româneşti şi ani -
matorul vieţii muzicale care a fost George Breazul.

Scanned with OKEN Scanner

PROF. G. BREAZUL

Mulțumesc, dragă Stoia, pentru felicitările de sărbători cu care ai binevoit a mă cinsti și, la rându-mi, îți urez de anul nou, tot binele, sănătate, noroc și progrese la învățătură. —

Mă bucur mult aflând că lucrezi și ai succese, și aș fi mulțumit să știi Domnia-Ta că noi prețuim munca Domniei-Tale și căutăm să sprijinim străduințile ce faci.

La mulți ani!

Breazul

Dragă Stoia,

Am nevoie, pentru o colecție a Ministerului, de câteva colinde, cântece de stea, de vicleim etc, frumoase și ușoare, — muzică și vorbe. —

Fa, vezi, te rog, ai ceva? În caz afirmativ, trimite-mi repede, scrise în: Do major, Re minor, pe cele ce le socotești mai potrivite pentru a fi popularizate. —

Cu mulțumiri și urări de bine

Breazul

20.IX.933
București

Cu mulțumiri călduroase și afecțiunea noastră de tine
Breazul
22.III.946
București

Iubite Stoia,

Am primit rândurile Domniei-Tale și ni-am bucurat mult, mult de tot, de succesele pe care le-ai obținut și-ți dorese din inimă ție, ce în ce mai răsunătoare succese, cât mai mari și mai frumoase bucurii. Fă-ți un program, pe care eventual l-ai putea ține și la București. În rând-l bine, experimentează-l aci, și apoi? — Încearcă cu „Filarmonica" de-aici. —

Vreau cu prilejul acestor cuvinte de felicitare, să te rog ceva. Și anume: Să lucrez la un studiu, asupra gamelor pentatonice și prepentatonice, pentru care am nevoie de exemple din toate părțile țării. Ai astfel de melodii: cornate, fluierate, bucium, la ardelenească, românească, cântece cu bucăți de gamei lipsă, apoi pentatonice. Dacă poți, interesează-te la școlile normale de-aci (afară de cântece sau colinde, dar în primul rând bocete, cântece de leagăn, de copii). —

10. V. 952
București

Iubite Sloia,

Abia acum mă învrednicesc să-ți scriu și să-ți transmit felicitările noastre călduroase pentru succesul pe care l-ai obținut cu părțile din suita Domniei Tale, care s'au cântat Duminică și Sâmbătă la Ateneu. A sunat minunat, a fost o revelație pentru toți și a fost primit cu furtuni și spontane aplauze acest splendid dar de muzică românească pe care l-am ascultat și în sala de concert și, apoi, la „Radio". Distincția temelor, abilitatea prelucrării, varietatea și noutatea colorilului orchestral, umorul și voia bună ce ai știut extrage din protocelul mobilor copilărești, nu mai puțin apoi, originalitatea concepției, totul a fost încântător. Încă odată te felicităm, scumpe Sloia și-ți dorim succese și mai mari!

Petrescu

DANSURI DE CURTE PĂTRUNSE ÎN FOLCLOR PÎNĂ LA JUMĂTATEA SECOLULUI AL XIX-LEA

Larisa Agapie

Prin funcţia sa distractivă, dansul a ocupat un loc însemnat la curtea feudalilor, fiind nelipsit de la petrecerile acestora. Cea mai veche mărturie asupra existenţei dansului la curtea domnitorilor români o găsim în cronica lui Grigore Ureche, care, vorbind despre Aron Vodă (1451-1457), spune că acesta nu se mai sătura de "giucat şi de cimpoieri"[1]. Din alte cronici reiese clar că se obişnuia să se danseze atît jocuri populare româneşti cît şi străine. Astfel, din cronica lui Miron Costin aflăm că la nunta fiicei lui Vasile Lupu cu cneazul Radziwill (1645) au fost "zicături şi giocuri şi de ţeară şi străine"[2], iar în cronica lui Radu Popescu se spune că la nunta fiicei lui Nicolae Mavrocordat (1715-1716 şi 1719-1730) cu Ianache Cămăraşul s-au făcut "hore de boiari şi de cuconi, hore de jupînese şi de cucoane"[3]. Dansurile străine care se dansau la curte erau, bineînţeles, dansuri populare ale popoarelor cu care s-a venit în contact şi care, datorită cosmopolitismului claselor stăpînitoare, erau preluate şi dansate la curţile feudalilor români, tot aşa cum dansurile româneşti erau dansate la curţile străine. Aflăm astfel din secolul XVI că poetul maghiar Balassa Bálint a dansat (la 1572) în faţa împăratului Rudolf "jocul păcurăresc" (căluşerul)[4] iar din sec.XVII că la dieta Ungariei (din 1647) Paul Esterhazy a dansat în faţa reginei "dansul valah"[5]. Avem de asemenea mărturia că în sec.XVII, în Polonia, cneazul Radziwill dansa "à la valaque"[6]. In afară de aceasta, prezenţa unor dansuri româneşti în cîteva din tabulaturile vremii atestă practicarea acestora la curţile străine[7].

Am văzut că, în ce priveşte dansurile străine cunoscute la noi, datele sînt foarte sumare. Dar, aşa cum dansurile româneşti erau dansate la curţile străine şi cunoscute uneori, după moda vremii, ca dansuri preferate ale unor nobili - spre exemplu: dansul lui Ştefan Apor, dansul lui Lazar Apor din Codex Caioni[8]- credem că şi la curtea feudală românească situaţia era aceeaşi şi că unele denumiri de dansuri ca "leşeasca", "greceasca", "arnăuţeasca" amintesc de dansurile jucate la curţile feudalilor în sec.

XVII-XVIII.

Spre sfîrşitul sec.XVIII încep să pătrundă la noi dansurile apusene. La 1784 francezul Petty, un cunoscut al poetului Văcărescu, descriind un bal la care a asistat spune că, pe lîngă dansuri româneşti şi orientale s-au dansat şi "dansuri moderne"[9]. Acestea nu erau decît dansurile occidentale a căror modă fusese adusă, împreună cu cea a balurilor, de către ofiţerii ruşi şi austrieci veniţi odată cu staţionarea armatelor respective pe teritoriul Principatelor româneşti[10]. Din numeroasele mărturii ale unor călători străini care au vizitat Moldova şi Ţara Românească, reiese că la balurile care se dădeau la sfîrşitul sec.XVIII şi începutul sec.XIX se dansau: "poloneza", "tampeta", "matradu", "manimasca", "valsul", "mazurca", "engleza", "ecoseza", "craccviancа", "cotillionul", "menuetul"[11], dansuri care în această perioadă aparţineau doar protipendadei[12] şi pe care le găsim şi în unele tipărituri şi manuscrise ale vremii[13]. Alături de aceste dansuri occidentale, se mai dansau şi o serie de dansuri orientale: greceşti, tătăreşti, arnăuţeşti, iar dintre cele româneşti, hora[14].

Prin contactul tot mai strîns cu occidentul, obiceiurile apusene pătrund din ce în ce mai mult în viaţa societăţii româneşti. Apar "clupurile", localuri de petrecere, unde lumea aleasă venea "pentru a-şi spiona îmbrăcămintea, pentru a-şi tulbura liniştea şi pentru a-şi divulga defectele de creştere şi de caracter"[15]. Aici se dădeau baluri mascate cu "muzică nemţească", se dansau dansuri străine, la adăpostul măştii putînd pătrunde oameni din diferite clase sociale[16]. Balurile - cu sau fără mască - devenite distracţia preferată a tuturor, se ţineau în toate oraşele mai mari ale ţării, ajungînd chiar supărătoare pentru oamenii bisericii. Astfel, în 1825, mitropolitul Veniamin Costache al Moldovei, într-o jalbă adresată domnitorului ţării, se plînge că "aflîndu-se în săptămîna cea curată şi sfîntă a sfîntului şi marelui post, cîrciumarul ce se află în hanul Stolnicului Voicul, ce este alăturea cu mitropolia, face baluri în fiecare noapte cu muzică nemţească, cu dobă şi alte organe (instrumente n.n.) sunătoare"[17]. Pe această cale, unele dansuri de salon încep să pătrundă în rîndurile burgheziei. Dacă în 1846 un tînăr de societate trebuia - printre alte obligaţii - să ştie să danseze polca[18], în cîţiva ani aceasta ajunge să fie cunoscută în rîndurile micii

burghezii orăşeneşti, aşa cum reiese din "O şezătoare la ţară" de Anton Pann[19]. Tot datorită localurilor de petrecere pătrunde - pe la jumătatea secolului - ceardaşul, ca dans de salon[20]. Din saloanele micii burghezii orăşeneşti, aceste dansuri trec la masele largi orăşeneşti şi de acolo la ţară. Căci, aşa cum în ziua de azi gustul tineretului de la sate se îndreaptă spre dansurile moderne venite de la oraş (ca foxtrot, tango etc.) este de presupus că şi mai înainte tineretul tindea să danseze dansurile "moderne" ale timpului: polca, mazurca, ceardaşul etc., astfel încît astăzi putem întîlni în practica populară o serie întreagă de dansuri care - cel puţin ca denumire - amintesc clar fostele dansuri de salon: "polca", "polca în 7 paşi", "craiţ-polca", "clazir-polca", "hora-polca", "polca-mare", "ceardaşul", "galopul", "mazurca", "padecatru", "padepatiner", "voalţărul", dar coregrafia şi caracterul lor sînt modificate[21]. Alteori se transformă denumirile dansurilor. Astfel, "ştaier" este denumirea dată valsului[22], "Basarabeanca" din Clejeni nu este decît o polcă[23], tot aşa cum polcă este şi "Poarga" din Bihor[24] sau "Oira" din Moldova. Dar dacă polca poate fi întîlnită în toată ţara, mazurca a pătruns în practica populară numai în Moldova. Aceasta se datoreşte probabil contactului mai strîns pe care Moldova l-a avut cu Polonia înainte de 1793, cînd Polonia a fost desfiinţată ca stat independent.

Uneori ni s-au transmis şi melodii. Astfel "Ţarina Abrudului" este o melodie de dans pe care o întîlnim notată într-o tabulatură de orgă din sec.al XVI-lea[25]. La fel este cazul unei melodii pe care "Bădănarii" - obicei de anul nou din comuna Berzumţi judeţul Bacău - dansează unul din dansuri; aceasta nu este decît "O du lieber Augustin" , menţionată la începutul secolului trecut de I.Ghica[26]. Preluarea unor asemenea melodii s-a putut face cu uşurinţă prin lăutari, care le auzeau la diferite petreceri ale boierilor şi care le cîntau apoi în diferite medii sociale. Urmărirea acestor melodii preluate este însă mai greu de realizat din cauza variaţiilor la care sînt supuse, îndepărtîndu-se de melodia tip sau ajungînd să fie folosite ca melodii ale altor dansuri.[27]

In concluzie putem afirma că în folclorul românesc au pătruns o serie de dansuri care pînă la jumătatea secolului trecut erau dansate la curte sau în saloane. In general se păstrează denumirea, uneori şi muzica, dar caracterul dansului este transformat conform caracterului dansului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Note și trimiteri

1. G.Breazul, Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești. Melos. Culegere de studii muzicale. Editura Scrisul românesc, Craiova, f.a.,p.27.
2. Idem, La bicentenarul nașterii lui Mozart, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., București,1957,p.27; Idem, Patrium Carmen, op.cit.,p.27.
3. Idem, La bicentenarul nașterii lui Mozart, op.cit.,p.27.
4. Idem, Patrium Carmen, op.cit.,p.21.
5. M.Negrea, Un compozitor român ardelean din sec.al XVII-lea, Ioan Caioni. Melos. Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul. Editura Scrisul românesc, f.a.,p.35; R.Ghircoiașiu, Contribuții la istoria muzicii românești, Editura muzicală, Buc.,1963,p.190.
6. G.Breazul, Patrium Carmen, op.cit.,p.280-282; R.Ghircoiașiu, op.cit.,p.190.
7. G.Breazul, Patrium Carmen, op.cit.,p.280-282; R.Ghircoiașiu, op.cit.,p.195-196,203; G.Ciobanu, Culegerea și publicarea folclorului muzical român. Contribuții la istoria folcloristicii românești. REF,tom 10 (1965),nr.6,p.551-552.
8. M.Negrea, op.cit.,p.55-56.
9. M.Gr.Poslușnicu, Istoria muzicei la români, de la Renaștere pînă-n epoca de consolidare a culturii artistice, Buc.1928, p.594.
10. D.C.Ollănescu, Teatrul la Români, partea I-II, Buc.1897,p. 111; Dionisie Eclisiarhul, Chronograful, în "Tesauru de monumente istorice pentru Românîa" (adunate de A.Papiu Ilarianu) tomu II, Buc.Rasidescu, 1863,p.178 (apud G.Breazul, La bicentenarul ... op.cit.,p.24.).
11. N.Filimon, Ciocoii vechi și noi, E.S.P.L.A.,1956,p.171-176; P.Pîrvescu, Hora din Cartal, cu arii notate de C.M.Coordoneanu, Buc.1908; Academia Română, "Din viața poporului român", I, p.24-25; M.Gr.Poslușnicu, op.cit.,p.595; D.C.Ollănescu, op.cit.,p.113; G.Breazul, La bicentenarul nașterii lui Mozart, op.cit.,p.18.
12. M.Gr.Poslușnicu, op.cit.,p.595.
13. Intr-un manuscris aparținînd unui autor anonim, intitulat "Des chansons valaques sur le Piano-forte", printre cele 75 de piese pe care le cuprinde găsim și "ecossaise", "anglaise", o "Kalamaynka", două "cracovienci", un "quadrille", două "valsuri", două "marșuri iuți", o "poloneză" (vezi G. Breazul, La bicentenarul nașterii lui Mozart,op.cit.,p.22), iar printre partiturile cu care Françoise Rouschitzky (primul dirijor al muzicii militare din Moldova) s-a întors din străinătate, atunci cînd a fost trimis să procure instrumente muzicale și să angajeze muzicanți, se găsesc și poloneze, mazurci, valsuri, marșuri, uverturi, cotillionuri, etc. (v. T.T.Burada, Cercetări asupra muzicei ostășești la Români. "Rev.de ist.arh. și filologie" IV (1891 p.66).
14. N.Filimon, op.cit.,p.178; P.Pîrvescu, op.cit.,p.24; N.Iorga, Istoria Românilor prin călători, Ed.II, Editura Casei Școalelor, Vălenii de Munte, 1928-1929,p.91-92; C.Bobulescu. Lăutarii noștri.Din trecutul lor. Schiță istorică asupra muzicii noastre naționale corale cum și asupra altor feluri de muzică. Buc.1922,p.119; G.Breazul, La bicentenarul nașterii lui Mozart, op.cit.,p.24-26.
15. Idem, ibid.p.12.

16. Idem, ibid,p.12.
17. Idem, ib d. p.12.
18. Intr-un articol apărut în "Albina românească" din 3 februarie 1846 se arată cum trebuie să se comporte şi ce trebuie să facă "un om ce se respectează, un om de societate, un om de gust, într-un cuvînt un om ca oamenii":"să fie abonat la un cabinet de lectură; să bea şampanie; să fie încuşmat, încălţat şi înmănuşat după jurnal; să poarte baston rococo şi pumnar căzăcesc; să scrie cu condeie de oţel şi să-şi pecetluiască biletele cu buline de devize; să joace şah; să danţeze polca;să aibă pe masă din cabinetul său cel puţin o duzină de albumuri caricaturale şi de cărţi ilustrate".(vezi N.A.Bogdan, Din trecutul comerţului moldovenesc şi mai ales al celui ieşean,Iaşi 1925,p.141-142).
19. A.Pann, O şezătoare la ţară în "Pagini alese", II, Bibl. pt. toţi, ESPLA, 1953,p.67.
20. Gh.Ciobanu, Lăutarii din Clejani,Repertoriu şi stil de interpretare. Ed.Muzicală,Bucureşti,1969,p.69.
21. P.Pîrvescu, op.cit.,p.11-12.
22. Satire populare, ESPLA, 1956,p.36 (ne.91).
23. Gh.Ciobanu, Lăutarii din Clejani, op.cit.,p.69.
24. B.Bartók, Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihor, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nachdrucke, III Editio Musica, Budapest, 1967, p.275 nota. G.T.Niculescu-Varone, Elena Costache Găinaru-Varone. Dicţionarul jocurilor populare româneşti, Ed.Litera, 1980,p.140 col.1.
25. R.Ghircoiaşiu, op.cit.,p.199.
26. G.Breazul, La bicentenarul naşterii lui Mozart, op.cit.,p.20.
27. vezi nota 21, şi în Gh.Ciobanu. Lăutarii din Clejani, op cit. p.63-65,68. La 25 iul.1968, Gh.Ciobanu, L.Agapie şi C.Stihi-Boos au culeş de la informatorul Malanciuc Toader, 63 a., o Craiţ-Polca, Dopel mazurca şi Hop Valţ (de fapt tot o polcă). Exemple publicate se găsesc în:C.Prichici, 125 melodii de jocuri din Moldova, ESPLA, Bucureşti,1955, nr.22,81,97,99;P. Delion, Cîntece şi jocuri populare din Moldova, Iaşi, 1972, p.267 (Polcuţa pe furate);Id.ibid. p.243 (Galop bătrînesc); Idem. Cîntece şi jocuri populare din judeţul Suceava.Centrul de îndrumare al creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, Suceava, 1973, p.72 (Polca).D.Chiriac,Cîntece populare de joc din regiunea Iaşi, Casa regională a creaţiei populare Iaşi, 1967,p.25 (Galopul).C.Prichici. Melodii de jocuri populare moldoveneşti, Casa regională a creaţiei populare, Iaşi 1962,p.107(Hora polca).A.Ciornei,Mureş,Gh.Rădăşanu, Jocuri populare bucovinene, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi al mişcării artistice de masă, Suceava, 1981, p.515.

ooooo000ooooo

OBSERVAȚII LA O CULEGERE DE FOLCLOR

- Doina propriu-zisă -

Pavel Delion

In august 1970 am participat la o culegere de folclor muzical în comuna Tătăruşi, judeţul Iaşi, pentru studioul Radio Iaşi. Din bogatul material cules ne-am dat seama că folclorul muzical din această localitate merită a fi cercetat, înregistrat şi studiat cu toată atenţia. Tot atunci ne-am hotărît ca, simultan cu cercetarea, să urmărim şi alte probleme şi anume: depistarea urmaşilor informatorilor folcloristului Alexandru Vasiliu pe de o parte, iar pe de altă parte urmărirea viabilităţii celor 43 cîntece publicate în 1909 de folcloristul mai sus amintit[1].

Pentru aceasta, în cursul anului 1971 ne-am deplasat în comuna Tătăruşi de mai multe ori, zăbovind de fiecare dată circa 10-15 zile. Dintre melodiile înregistrate de la informatori mai vîrstnici, unii dintre ei foşti elevi ai învăţătorului Alexandru Vasiliu, ne-au atras atenţia unele cîntece lirice, denumite "din vechime".

La prima luare de contact cu informatorii, în urma unor îndelungate insistenţe, cîntecele vechi nu au putut fi înregistrate. Unii informatori, însă, la a doua vizită iar alţii la a treia şi chiar la a patra, ne-au cîntat totuşi autentice relicve de doine propriu-zise. La sfîrşitul acestei prezentări dăm ca exemplu o variantă de doină propriu-zisă din Tătăruşi. (Nr.1)

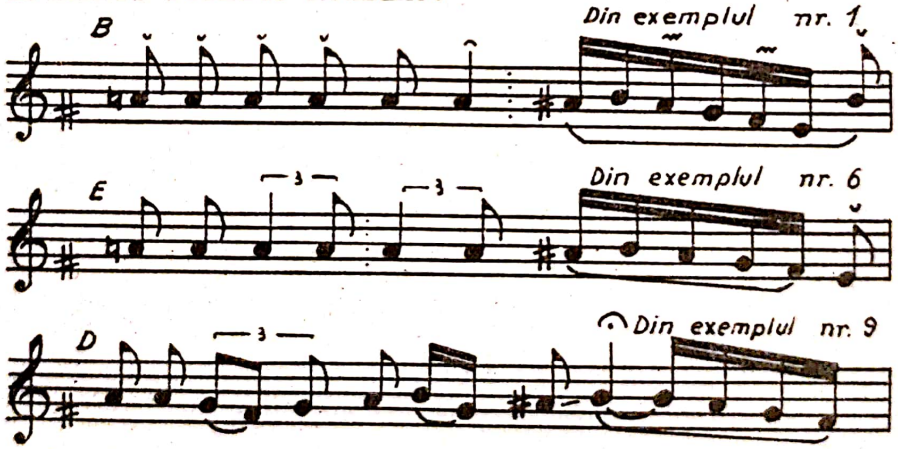
Ceea ce ne-a atras însă atenţia în mod deosebit este faptul că în în general pe aceeaşi melodie interpreţii cîntă texte de nuntă. In exemplul al doilea, melodia de doină este asociată cu un text de nuntă. (Nr.2)

Melodii de doină, cu formule melodice coborîtoare, ce se desfăşoară pe o pentacordie dorianăcromatică, se găsesc şi în structura unor doine şi cîntece păstoreşti. In acest sens, semnificative sînt unele formule melodice extrase din poemul păstoresc "Cînd ciobanul şi-a pierdut oile". (Nr.3)

Pătrunderea melosului specific doinei în alte specii ale folclorului local şi, totodată, schimbarea funcţiei, relevă faptul că în perioada de înflorire acest gen s-a bucurat de o mare viabilitate şi de o largă răspîndire.

Melodia de doină nr.1 se desfăşoară pe un material sonor ce se încadrează într-un pentacord dorian, uneori cu sunetul de pe treapta a IV-a alterat suitor, dînd naştere intervalului de secundă mărită între treptele III şi IV. Ţesătura melodică se desfăşoară cu insistenţă pe sunetele de pe treptele V, IV, III, I. Secţiunea se încheie cu un rînd melodic ce coboară treptat de la sunetul final "mi" spre sunetul cvartei, considerat ca un adaos coloristic de expresie[2], sau "este mai degrabă ceva specific local"[3]. In interpretarea bătrînilor, alunecarea succesivă a sunetelor, uneori vorbite, oglindeşte un oftat sau suspin prelungit pentru împlinirea, îndestularea, satisfacerea propriei sensibilităţi şi afectivităţi.

Această coborîre treptată, proprie rîndului melodic cu care se încheie strofa, este bogat reprezentată în doina din Bucovina. Pentru ilustrare, prezentăm patru exemple din judeţul Suceava. (Nr.5,6,7 şi 8). Unele formule melodice mediane, ce folosesc sunetele treptei a V-a sau a IV-a şi sunetele din jurul acestora, se încheie cu desene melismatice caracteristice genului. Iată cîteva exemple de asemenea formule mediane:



O doină asemănătoare s-a cules şi din Valea Seacă, Iaşi, localitate ce se află în apropiere de Tătăruşi[4].

Exemplul de doină de la nr.9 a fost cules din satul Secuieni, comuna Tătăruşi Iaşi.

Formule melodice care coboară de la treapta a V-a către treapta I-a, printr-o secundă mărită, depistăm şi în doina "Legea ta de

om bogat", culeasă din Tătăruşi şi publicată în 1909 în colecţia "Cîntece, urături şi bocete" de Alexandru Vasiliu. (Ex.10; melodia a fost transpusă cu finala "mi", în original figurînd cu finala "fa" şi avînd patru bemoli.)

Asemenea formule melodice se găsesc însă şi în doina de peste munţi, din Năsăud, aşa după cum se poate constata din exemplul următor.(Nr.11)

Similitudinea sau chiar identitatea dintre formulele melodice pe care se desfăşoară doina propriu-zisă din Tătăruşi Iaşi, cea din Bucovina sau cea din Năsăud, relevă unitatea străveche a acestui gen.

După ce am scos în evidenţă pluralitatea funcţiei melodice a doinei şi unitatea acestui gen pe o mare arie geografică, este necesar, aşa cum au mai făcut şi alţi observatori[5], să reflectăm asupra originii doinei din Tătăruşi şi a înrudirii ei cu doina din alte sate. Pentru aceasta vom porni pe firul indicat de Alex. Vasiliu în lucrarea sa "Cîntece, urături şi bocete", unde precizează următoarele: "... despre actualii locuitori (este vorba de locuitorii din Tătăruşi n.n.) am aflat din gura bătrînilor că ei sînt veniţi din Ardeal, şi anume din partea de miază-noapte a acestei ţeri"[6]. Din această relatare rezultă că este vorba de exodul de populaţie din Transilvania în Bucovina şi Moldova, în sec. XVII-XVIII. Motivul emigrărilor din Transilvania în Moldova este uşor de găsit, dacă ţinem seama de faptul că fostul domn Constantin Mavrocordat a desfiinţat şerbia în Moldova, în 1797, aceasta fiind cea dintîi reformă de acest fel din Europa. Această înnoire este una din cauzele care atrăgeau pe iobagii români din Transilvania să-şi părăsească locurile şi să emigreze[7]. O altă cauză a emigrărilor a fost prigoana împotriva religiei ortodoxe. "Încercarea de convertire la confesiunea unită i-a făcut pe români să prefere părăsirea ţării decît să-şi piarză legea părintească"[8]. Apoi, printre cauze trebuie să enumerăm, în principal, asuprirea habsburgică, lipsa libertăţii. "Astfel se produseră în toamna anului 1763 emigrări în masă în Moldova. Un raport consular de pe acea vreme constată că, cu acel prilej, 24.000 de familii din cele 23 sate din Comitatul Bistriţa-Năsăud îşi părăsiseră atunci patria şi emigrară în Moldova"[9]. "In afară de acestea, revoluţia lui Horia aruncă un val puternic de emigranţi peste Carpaţi în principate"[10].

Emigranţii români din Transilvania se bucurau de ocrotire şi

înlesniri deosebite în Țările Române; de aceea treceau munții cu miile. Domnul Moldovei, Constantin Racoviță, poruncește astfel, în 1756, dregătorilor săi: "fiecare bejenar din ziua în care va veni în țară să aibă odihnă, nesupărîndu-se oricît de puțin, șase luni"[11].

Mulți ungureni, adică români transilvăneni, s-au stabilit în Tătărugi și Berlești, județul Iași, Hilipan, județul Botoșani[12].

Luînd în considerare totalitatea zestrei privind folclorul muzical din Tătărugi, numai relicvele doinei și o bună parte din arta populară - cusături, covoare, ce s-au păstrat mai bine -, amintesc de părțile de baștină ale vechilor locuitori; celelate genuri folclorice s-au integrat în stilul moldovenesc, caracterizat prin mare putere de receptare și asimilare în acea perioadă. "Prin studii și observații la fața locului se poate constata că emigranții transilvăneni, după un timp oarecare petrecut în mijlocul moldovenilor, se moldovenizaseră cu desăvîrșire"[13].

In perioada de consolidare economică și înflorire a genului, variantele doinei propriu-zise s-au răspîndit în multe sate, mai apropiate sau mai îndepărtate de satele cu români transilvăneni, prin diferite căi: căsătorii, bîlciuri, hramuri, muncă în comun, întîlniri la ceremoniile tradiționale de la Mînăstirea Probota etc.

In încheiere conchidem că melodia de doină din Tătărugi formează zestrea de baștină a locuitorilor din această comună, care a supraviețuit pînă în zilele noastre și care, pe bună dreptate, merită să i se acorde toată atenția pentru a fi încurajată în continuare la supraviețuire.

N O T E

1.a. Alexandru Vasiliu, Cîntece, urături si bocete de-ale poporului, București,1909.
   b. Rezultatele cu privire la urmașii informatorilor lui Alexandru Vasiliu și viabilitatea celor 43 cîntece vor fi relatate într-un alt studiu.
2. Eugenia Cernea, Despre evoluția doinei bucovinene, Revista de etnografie și folclor, Tomul 15, nr.2, 1970, p.135.
3. Larisa Agapie, Doina bucovineană, Revista de etnografie și folclor, Tomul 16, nr.3, 1971, p.220.
4. Idem, Ibid., p.215.
5. Idem, ibid., p.217.
6. Alexandru Vasiliu, op.cit. p.XV.
7. Ștefan Meteș, Emigrări românești din Transilvania în secolele XIII-XX, p.138-139.

8. I.Nistor, Emigrările de peste munți, p.852.
9. Idem, ibid., p.855.
10. Idem, ibid., p.857.
11. Ștefan Meteș, op.cit., p.140.
12. Idem, ibid., p.231.
13. I.Nistor, op.cit., p.865.

ooooo000ooooo

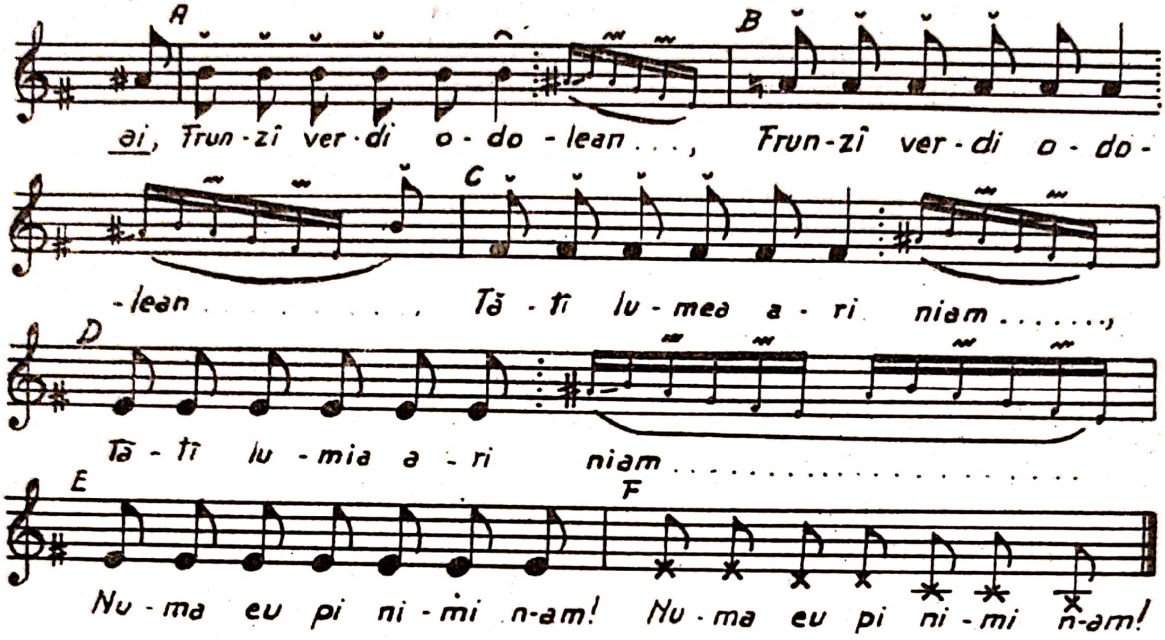
Scanned with OKEN Scanner

1. TĂTÎ LUMEA ARI NIAM

mgl. 6.T.

Constantin Todirică, 85 a, 1971
TătărușI Iași

Parlando rubato



ai, Frunzî verdi odolean, :‖
Tătî lumia ari niam :‖
Numa eu pi nimi n-am! :‖

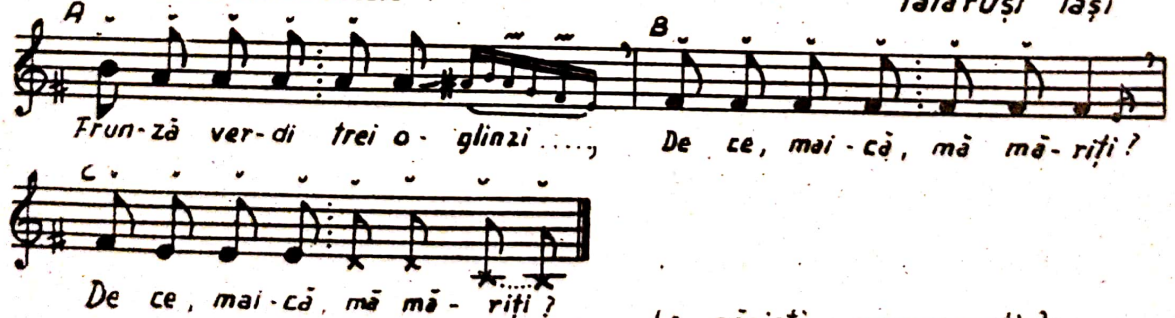
ai, De-aș ave pi cineva, :‖
Ar veni și m-ar cata :‖
Sara și dimineața. :‖

2. DE CE, MAICĂ, MĂ MĂRIȚI ?

mgl. în T

Sava Grigore, 61a, 1970
TătărușI Iași

Parlando molto rubato



Frunză verdi trei oglinzi,
‖: De ce, maică, mă măriți? :‖

Peste deal la cele curți
La părinți necunoscuți ?
Creșteți, flori, și înfloriți
Că mie nu-mi trebuiți ;
Creșteți, creșteți sus ca bradu,
Sus, să vă vadă și altu.

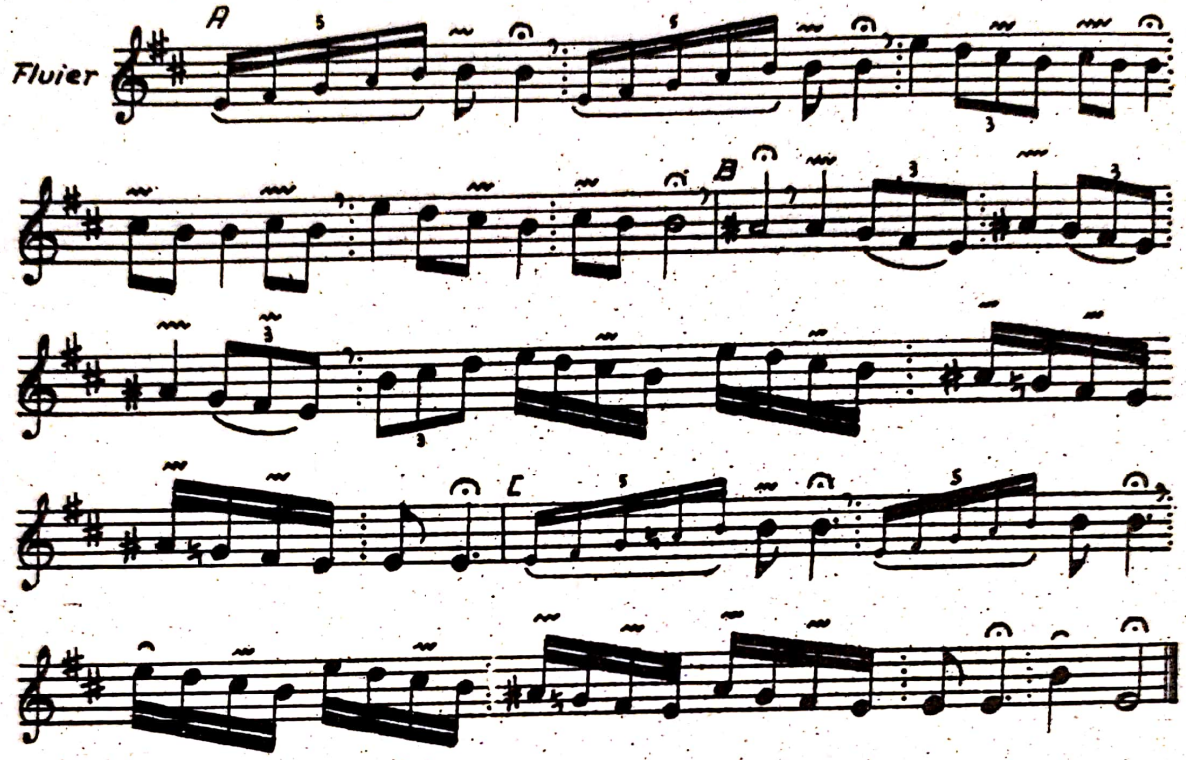
3 CÎND CIOBANUL ȘI-A PIERDUT OILE

mgt. 25·II·T

Aniţa Fănică, 46a, 1971
Tătăruși Iași

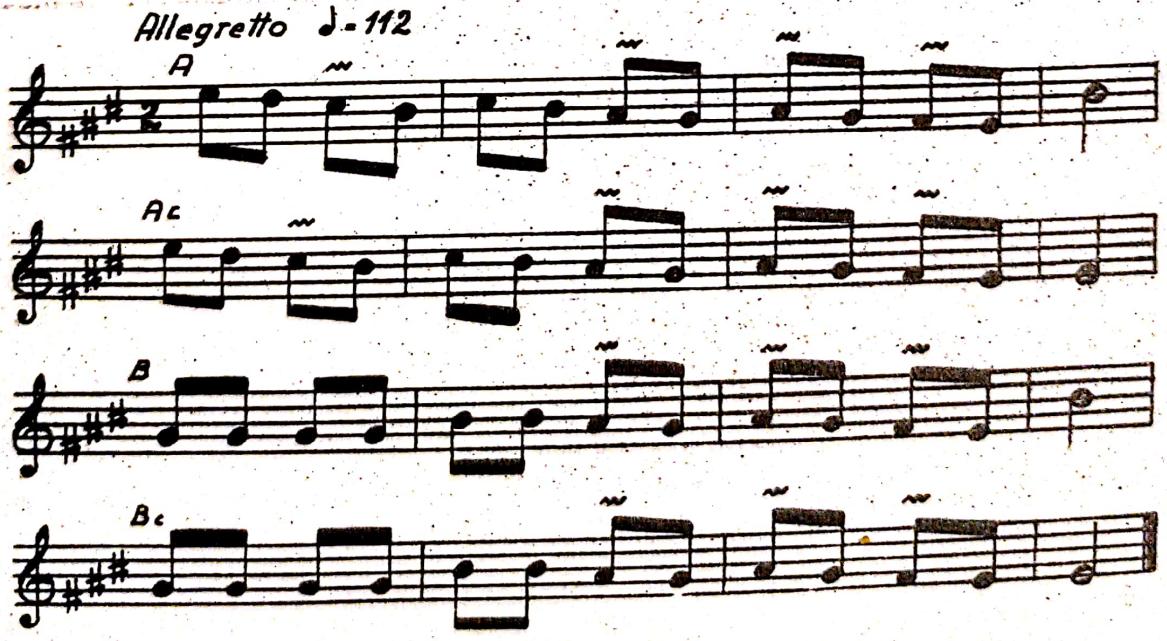
Rubato, doinind

Fluier



4 CIOBĂNAȘUL

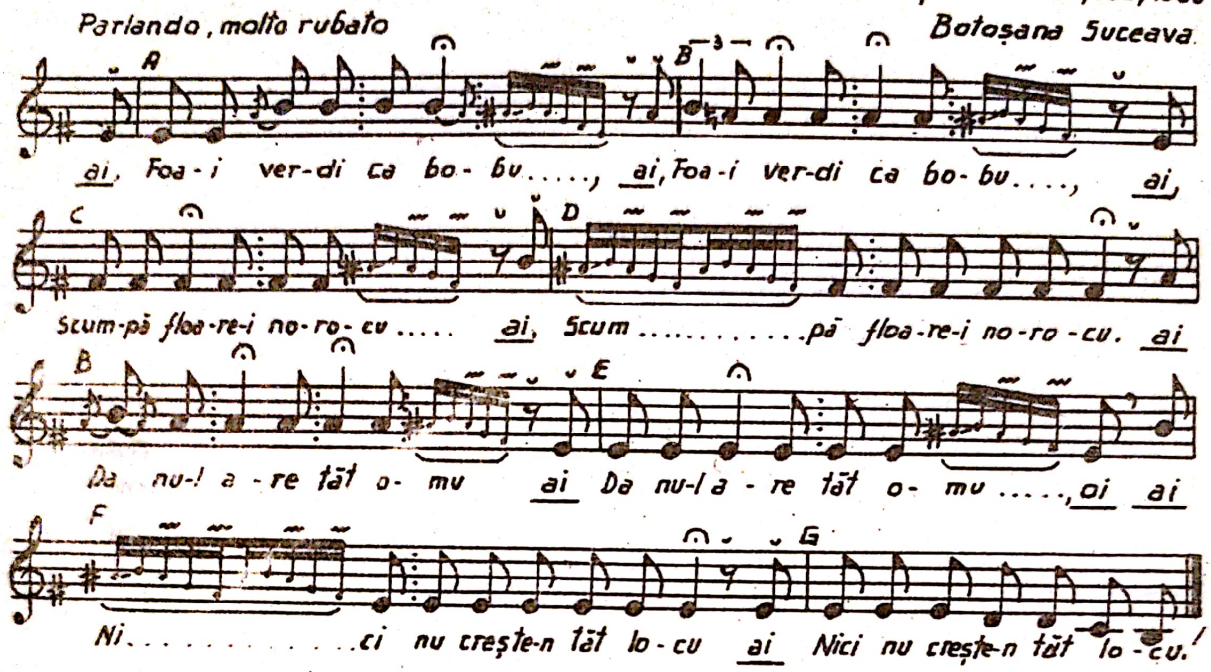
Allegretto ♩ = 112



5 FOAI VERDI CA BOBU

mgt. II·B

Gheață Veronica, 53a, 1968
Botoșana Suceava



ai, Foai verdi ca bobu,:‖
ai, Scumpă floare-i norocu.:‖
ai, Da nu-l are tăt omu:‖
ai, Nici nu crește-n tăt locu:‖

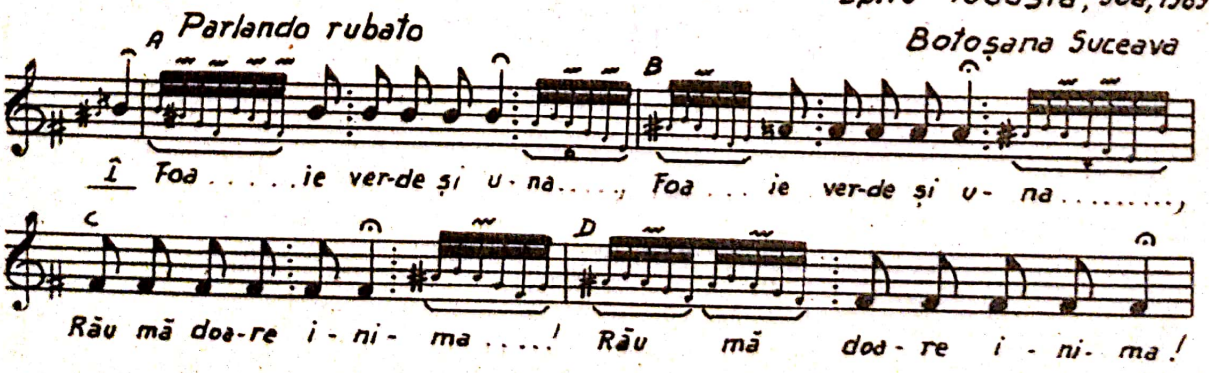
Că și eu l-am samănatu,:‖
În grădină ling-un hatu:‖
Ș-a me parte s-o uscatu.:‖

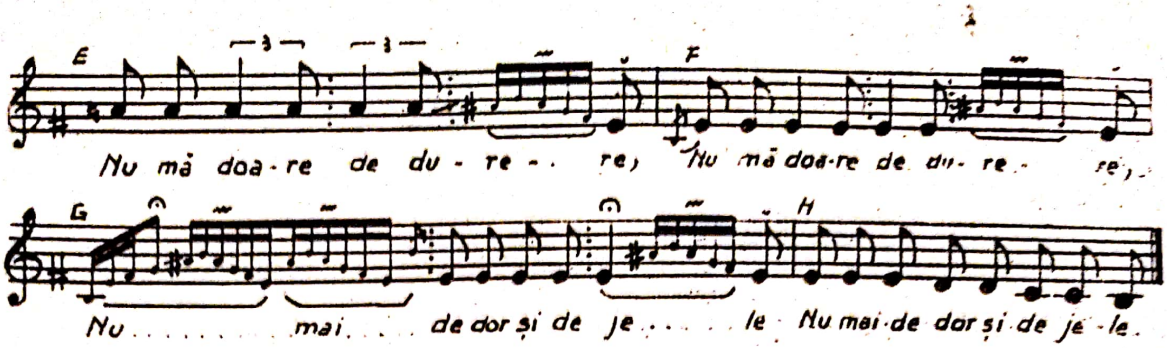
L-am samănat spre sarî,
Nu știu, a mai înverzî iarî.
Cînd s-o-mpărțit norocu,:‖
Eu eram în cîmp la lucru,:‖
Și la tăț' le-a dat cu caru,
Numai nii cu paharu
Și la tăț' le-a dat cu mia,
Numai nie cu hîrtia.

6 RĂU MĂ DOARE INIMA

mgt. 2 III

Spiru Todosia, 50a, 1969
Botoșana Suceava





Î Toate verde și una,:||
Rău mă doare inima:||
Nu mă doare de durere,:||
Numai de dor și de jele.:||

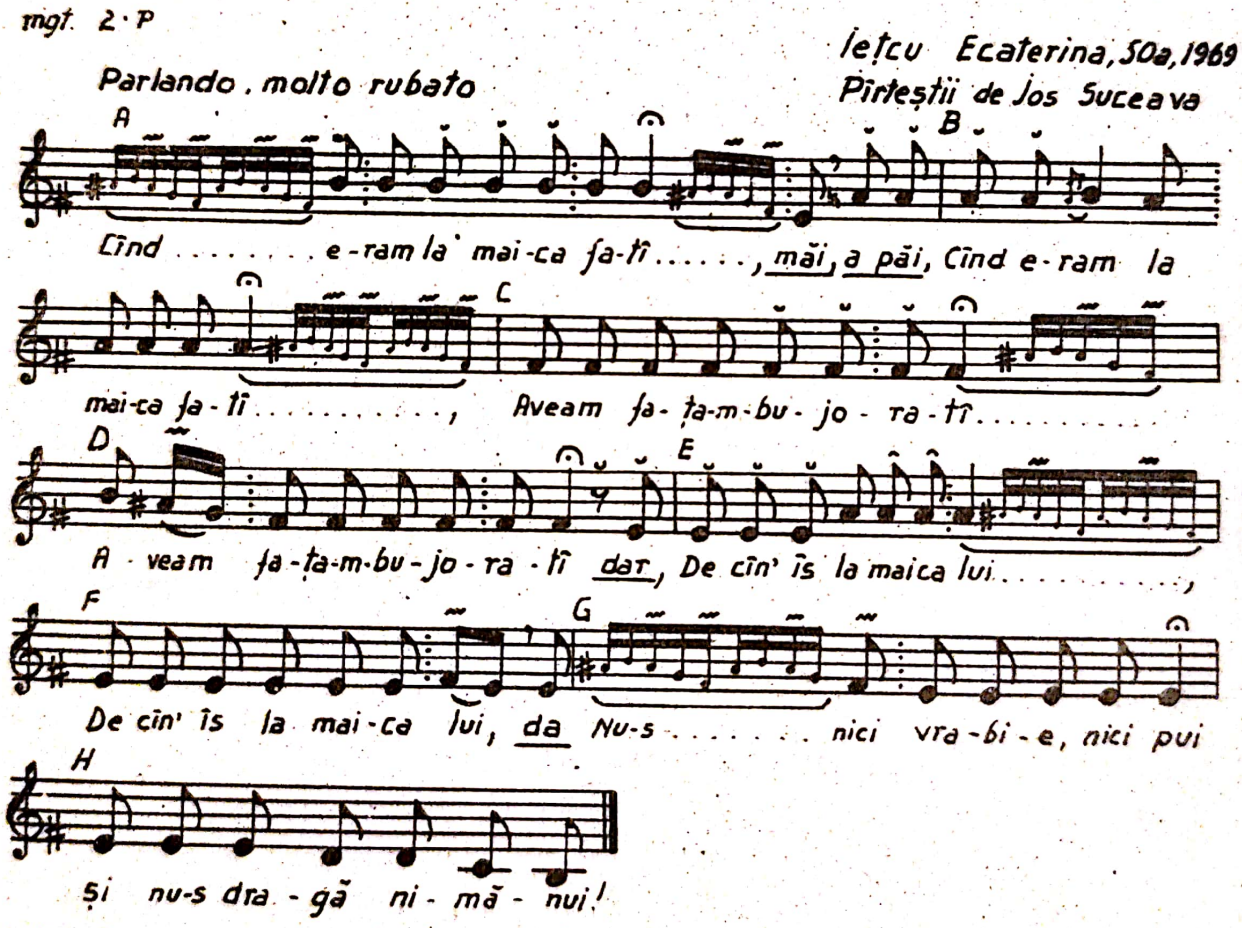
Of, of, of, inimă, vai,
Tu de bine nu mai dai!
Că eu cîte știu de tine
Și nu te mai spun la nime.
Inimioară, inimioară,
De te-aș măcina la moară,
Tot nu-i fi cum ai fost iară!
De te-aș măcina prin os,
Nu-i mai fi cum ai mai fost!
Spune-mi măiculiță, spune,
De mai ai noroc pe lume?
Eu ți-am spus și ți-oi mai spune
Că tu n-ai noroc pe lume!
Cînd eram însărcinată,
Am trecut pe ling-o baltă
Și-am scăpat norocu-n apă.
Săracu norocu' tău,
Cum îl beau boii-n pîrău!
Și giuncanii la halău.
Măiculiță, cînd m-ai făcut,
A plouat și-a bătut vînt
Și-a fost maică vreme rea
Cum e și inima mea.
Cînd s-o împărțit norocu',
Eu eram în cîmp la lucru
Și nu știu cum s-o-mpărțit
Tare puțin mi-o venit.
La toți le-a-mpărțit cu caru',
Numai mie cu paharu.
Dar cînd s-a-mpărțit scîrba,
Fost-am față cu dînsa.
La toți le-a-mpărțit cu acu'
Și mie mi-a dat cu sacu'.
Of, noroace, cînd te-aș prinde,
Ți-aș da foc și le-as aprinde!
Să Fi știut de al meu noroc,
De mică mă dam în foc
Și cenușă mă făceam
Și ce-am tras nu mai trăgeam.
Că Cîte-am pătimit pe lume,
Mai mult rele decît bune.
Că Cîte-am pătimit și-am tras,
Tot te miri c-am mai rămas
Și mai am ca lumea glas
Și am floare în obraz.
Trec pe drum lumea mă-ntreabă
De ce sînt așa de slabă?
Eu le spun de ce-am slăbit
De mult ce am pătimit
Că Numa-s neagră și pîrlită,
De părinți îs despărțită
Da Numa-s neagră și brumată,
De părinți îs depărtată
Că N-am nici mamă, n-am nici tată,
Parcă-s ieșită din piatră!
Și N-am nici frați, n-am nici surori,
Parcă-s căzută din nori.
Bate vîntu prin molizi
Și-mi aa aor de la părinți

Bate vîntul printre brazi
Și-mi aduce dor de frați.
Ba-te vîntul printre flori
Și-mi dă dor de la surori.
Și-așa-mi vine cîte odată
Să mă sui la munți de piatră
Să-mi găsesc mamă și tată.
Și-așa-mi vine uneori
Să mă sui la munți cu flori,
Să-mi găsesc frați și surori
Că tare m-am săturat
Să tot fiu străin în sat!

7 CÎND ERAM LA MAICA FATĂ

mgt. 2·P

Ieţcu Ecaterina, 50a, 1969
Pîrteștii de Jos Suceava



Cînd eram la maica fatî, măi,:‖
Aveam fața-mbujorati :‖
dar De cîn' îs la maica lui,:‖
da Nu-s nici vrabie, nici pui
Și nu-s draga nimănui!

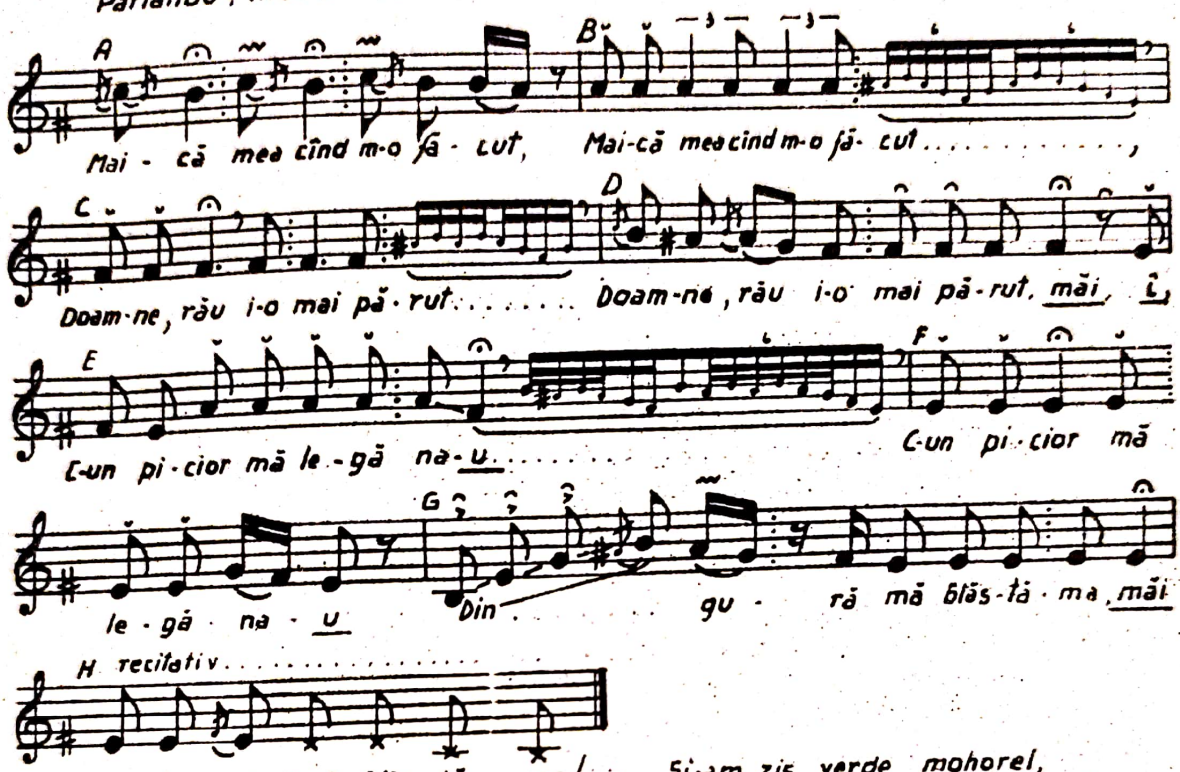
Cînd eram la maica fatî,:‖
Aveam fața-mbujorati, :‖
Purtam fustă-ncordelată:‖
Da de cîn' îs la bărbat,
N-am nici fustă de purtat.

8 MAMA MEA . CÎND M-A FĂCUT

Andronic Nicolai, Sîa, 1963
Frumosu Suceava

mgt. 40-14

Parlando, molto rubato



Și-am zis verde mohorel,
Rău e omul străinel!
‖: De străin ce sînt mai frate,‖
Nici focu-n vatră nu arde!
Eu mă plec ca să-l aprind,
‖: Lacrămile-mi curg și-l sting :‖

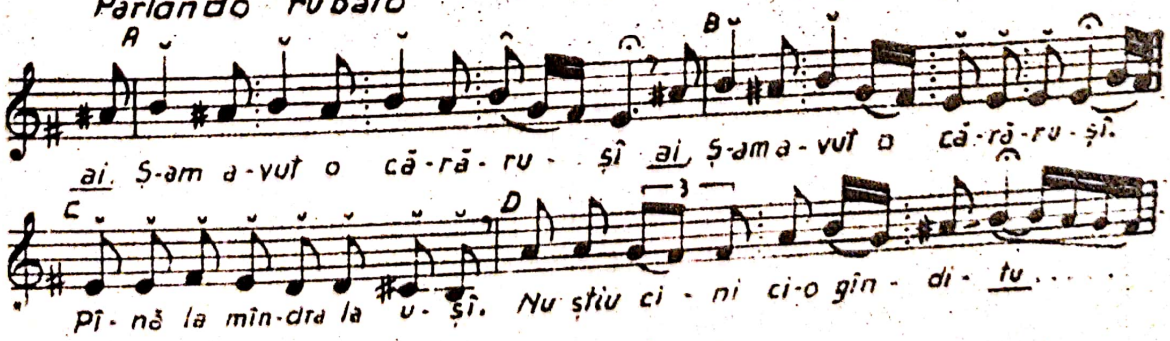
Maică mea cînd m-o făcut,‖
Doamne rău i-o mai părut!‖
C-un picior mă legănau :‖
Din gură ma blăstămal‖

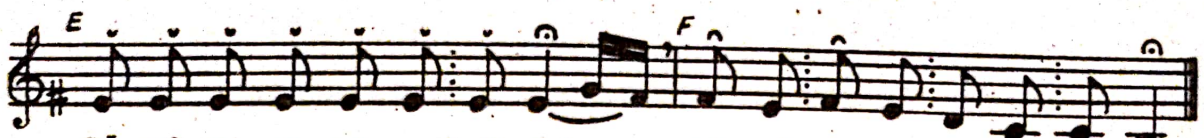
9 ȘI-AM AVUT O CĂRĂRUSĂ

Natalia Vasile Țuțuianu, 69a, 1971
Secuieni Iași

mgt. 20 T

Parlando rubato



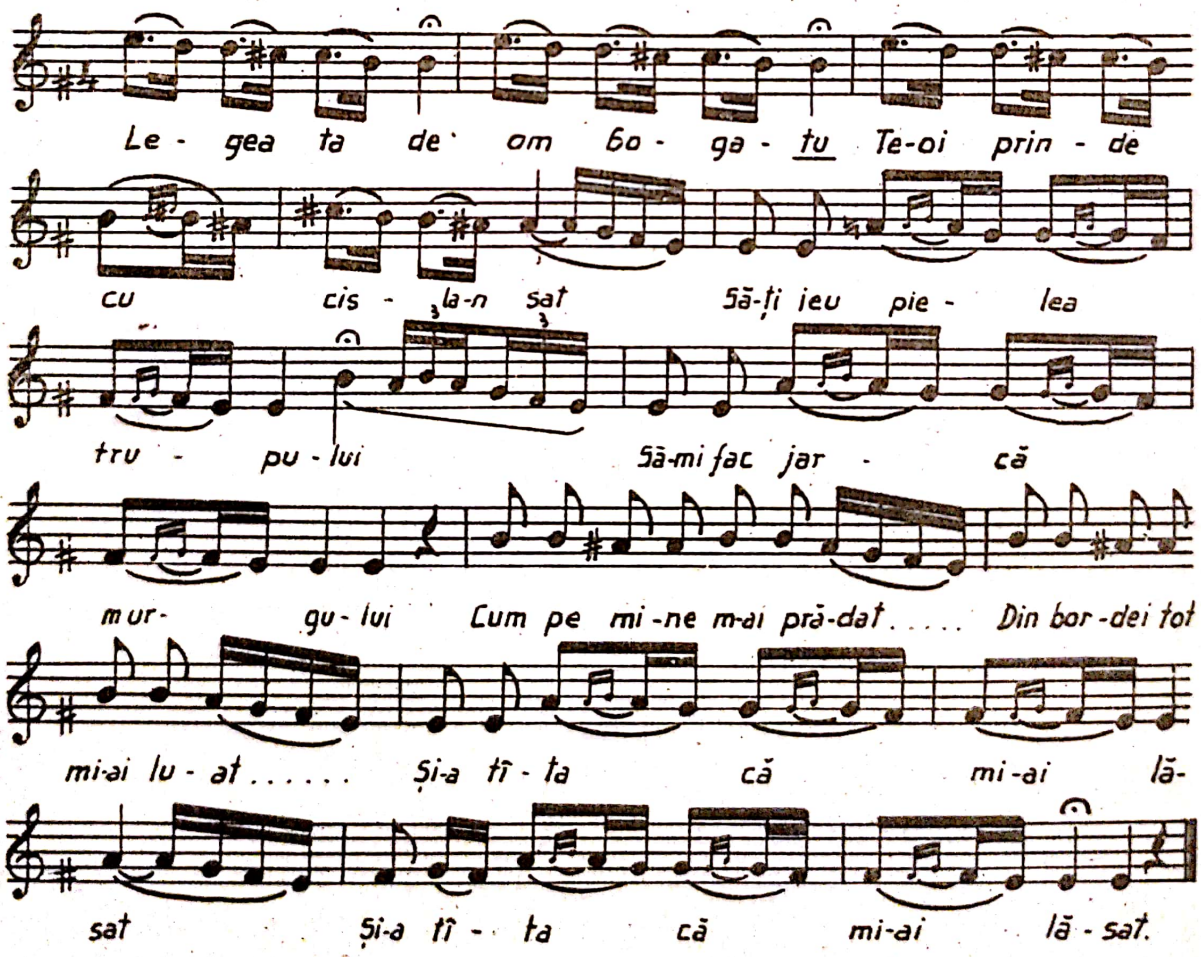


ai Și-am avut o cărăruși
Pînă la mîndra la usî.
Nu știu cini ci-o gînditu
Cărăruța mi-o-ngrăditu

ai Și-o-ngrăditu cu cicoarî
Bade, inima mă doari!
Nu mă doari di dureri,
Mă doari di doruri greli!

IO LEGEA TA DE OM BOGAT

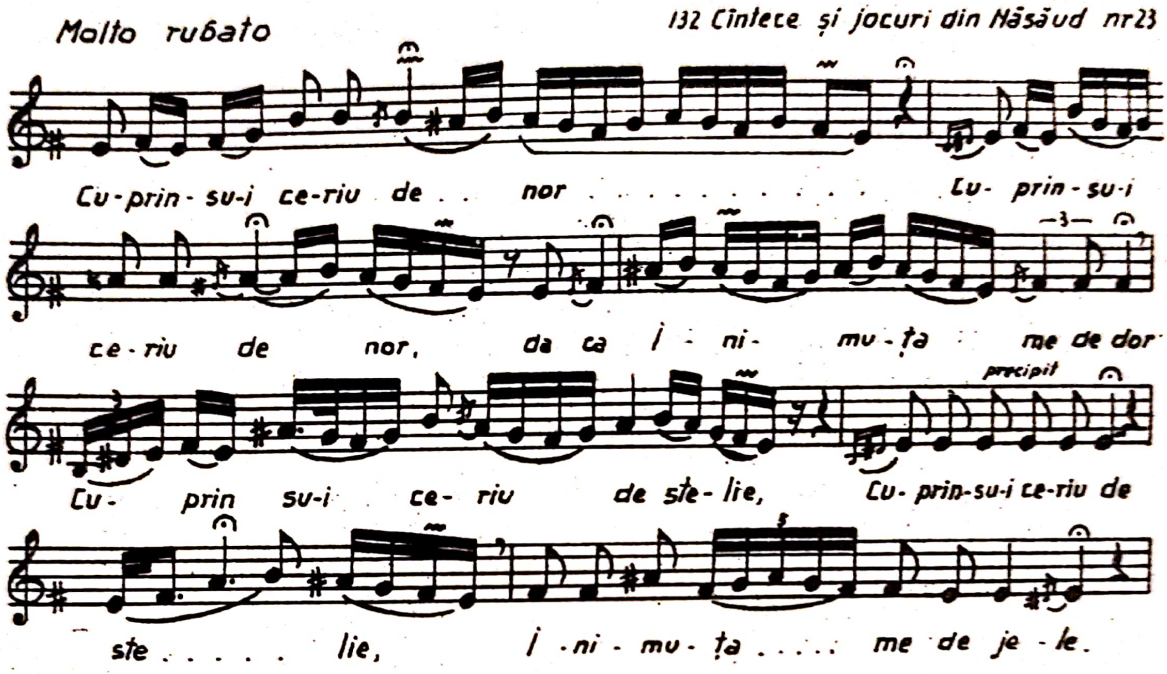
Alexandru Vasiliu
Cîntece urături și bocete, 1909, nr 43



11. CUPRINSU-I CERUL DE NOR
-fragment-

Constantin Zamfir

132 Cîntece și jocuri din Năsăud nr23



UNELE ASPECTE ALE FOLCLORULUI NOU IN MOLDOVA.

Larisa Agapie, Viorel Bîrleanu, Florin Bucescu.

Problema folclorului nou în ansamblu este greu de abordat, întrucît fenomenul este în plină efervescenţă, iar transformările înnoitoare încă nu au avut timpul necesar să intre în tradiţie. Bogăţia şi varietatea problemelor folclorului cu conţinut nou, privit ca parte componentă a folclorului contemporan, este pusă în evidenţă nu numai la concursuri, în mişcarea artistică de amatori, la radio şi televiziune, sau prin profesionişti, ci şi de culegerile de cîntece populare din toată ţara[1/] sau de pe plan judeţean[2/]. S-au scris şi studii care abordează diferite aspecte ale folclorului nou[3/], dar fără referiri speciale la Moldova.

Chiar pentru o zonă mai restrînsă, abordarea fenomenului este dificilă din cauza unei optici tradiţionaliste care mai persistă încă[4/]. Este normal ca creaţia nouă să fie apreciată în strînsă legătură cu tradiţia, dar nu trebuie uitat că nu se confundă cu aceasta, deşi izvorăşte din ea. Orice epocă aduce înnoiri în creaţia şi manifestările folclorice, legate de condiţiile sociale specifice, cum e cazul baladei şi doinei haiduceşti, apărute ca o noutate la un moment dat, tinzînd însă spre dispariţie deîndată ce condiţiile care au generat-o au dispărut, prin schimbarea orînduirii sociale. La fel, cîntecul nou apare în anumite condiţii specifice orînduirii noi, deci ca o noutate folclorică în raport cu tradiţia. Acest folclor " nu poate fi identic cu cel al plăieşilor lui Ştefan. El nu e doar suma rămăşiţelor trecutului, ci sistemul actual al culturii tradiţionale în care în permanenţă, în mod logic, mereu ceva se pierde, se cîştigă şi se transformă în arta populară"[5/]. Informatorii de folclor de astăzi nu pot să creeze, să se manifeste artistic asemenea celor de acum cinci decenii, de pildă. "Modul de creaţie tradiţional este tot mai puternic înrîurit de mutaţiile social economice care operează în evoluţia satului către oraş şi de noile relaţii ce se stabilesc între subsistemul folcloric şi alte subsisteme sau sisteme cultural educative (mişcarea artistică de amatori,

mass-media ş.a.). Corelate,acestea produc printr-o complexă ţesătură de determinări sociale şi implicaţii estetice modificarea trăsăturilor "clasice" ale creaţiei populare (oralitate,caracter colectiv,sincretismul) precum şi ale raporturilor definitorii ale creaţiei populare : individ-colectivitate, tradiţie-inovaţie...."[6]. Procesul de transformare în viaţa economică şi socială a satelor a dus şi la schimbarea poziţiei sătenilor faţă de actul folcloric, devenind şi aceştia, în parte, întocmai ca şi orăşenii, " consumatori " ai aceluiaşi folclor pe care mijloacele moderne de difuzare îl răspîndesc. Prin aceste mijloace folclorul devine " bun de consum ", ceea ce nu exclude păstrarea tradiţiei. Mişcarea artistică de amatori a dus deasemeni la apariţia unei noi categorii de " creatori " nu totdeauna buni cunoscători ai tradiţiei şi nu neapărat săteni,care valorifică folclorul în mod "artizanal"[7]. Acest fapt explică şi apariţia unor cîntece "în spirit folcloric",care nu ating totdeauna o înaltă ţinută artistică şi autenticitate[8].

În cele ce urmează,vom urmări,pe baza unor cîntece culese de noi în Moldova,unele aspecte ale îmbinării folclorului tradiţional cu inovaţia,excluzînd din cercetare creaţia folclorică profesionistă,care ar necesita cercetări speciale, dată fiind amploarea pe care a luat-o în actualitate.Ne vom baza numai pe cîntece culese de la informatori ţărani,sau care activează în mediul sătesc. Cîntecele ce vor fi prezentate nu au fost popularizate prin mijloace moderne,ele sînt creaţii populare locale. Au fost culese între anii 1969-1974 din satele : Horodnic, Vicov de Jos - jud.Suceava, Tătărugi, Munteni - Belceşti şi Rediu - jud.Iaşi şi aparţin genurilor folclorice ale cîntecului propriu-zis şi ale cîntecului de joc.

De la început remarcăm faptul că procedeele înnoitoare din aceste cîntece sînt cele de pretutindeni,nelipsind însă aspecte particulare legate de specificul zonal. Aşa cum arată folcloristul Gh.Ciobanu,melodiile noi de cîntec provin din melodii mai vechi,din fondul tradiţional,prin variaţie şi contaminare[9].Acelaşi fenomen se observă şi în cadrul melodiilor cu text nou pe care le urmărim.

Scanned with OKEN Scanner

Adaptarea textului nou unei melodii vocale tradiţionale este,de fapt, una din formele elementare ale variaţiei. Melodia unei balade familiale " La Siret la Năməloasa ",care circulă mai ales în Moldova[10/], am găsit-o în variantă de cîntec nou cu caracter liric, în comuna Rediu-Iaşi.Informatoarea este absolventă de liceu şi are 19 ani.Educaţia şcolită influenţează textul şi muzica. Tema grijei mamei pentru creşterea fetei este realizată în imagini ale folclorului orăşenesc.

Mama m-ar fi vrut voinică
Eu creşteam tot mititică
Gingaşă şi subţirea
Cum e în grădina mea
Firicelul de lalea.

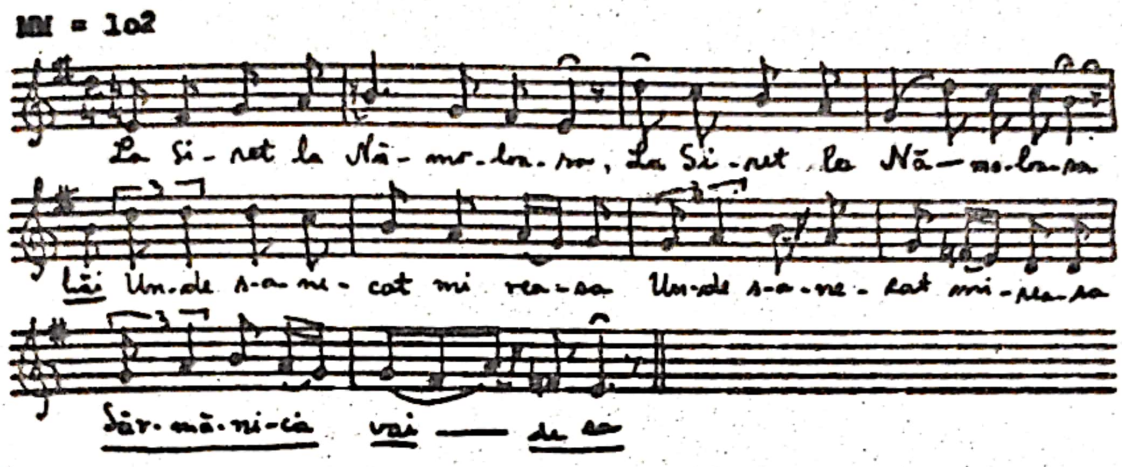
Iar imaginea muncii cîmpului este redată într-un mod de gîndire vădit convenţională:

" El mă-nvaţă, eu l-ascult
De lucrez bine şi mult
După ce lucrul sfîrşesc
Îl sărut şi-i mulţumesc
Căci mi-i drag şi îl iubesc;
Munca m-a-ntărit mereu
Azi fruntaşă sînt şi eu
Lîngă brigadierul meu ".

Comparînd-o cu varianta melodică mai veche " La Siret la Năməloasa " se observă : renunţarea la îmbinarea modală eolian-frigian şi utilizarea minorului armonic,cu pasaje melodice de septimă de dominantă; înlocuirea cadenţei pe treapta a şaptea inferioară cu cadenţa pe treapta a doua; lărgirea formei arhitectonice. Factura cîntecului nou arată că melodia a trecut prin filiera orăşenească,înainte de a lua înfăţişarea de cîntec nou.Acest procedeu de preluare face ca în cadrul inovaţiei să apară unele aspecte nedorite şi prin aceasta să fie diminuată valoarea artistică, ceea ce determină o slabă eficienţă a mesajului nou.

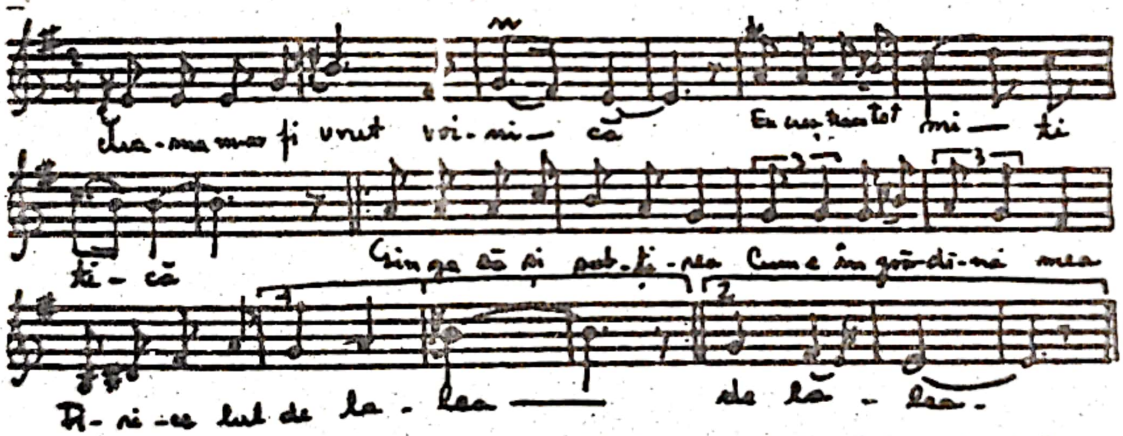
inf.Ionică Maranda,51 ani
sat Pietrosu,com.Tătărugi
Jud.Iaşi,17 august 1972.

La Siret la Năoloasa



sat Rediu - Iaşi

Mama m-ar fi vrut voinică

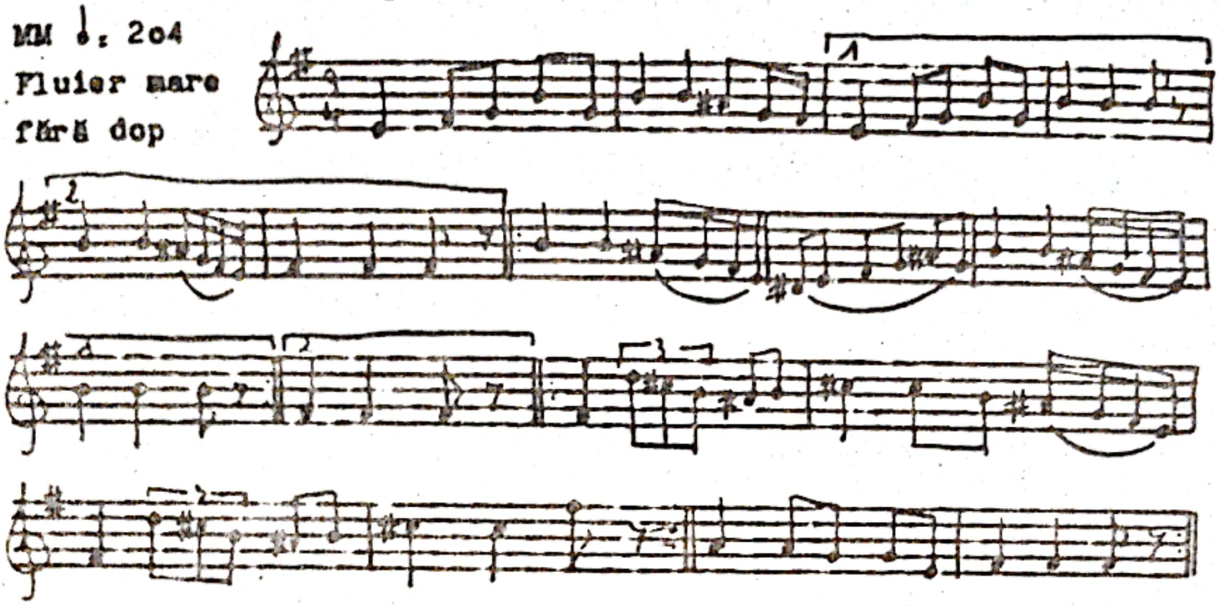


O altă practică muzicală,începută încă în stratul modern al cîntecului propriu-zis,pentru îmbogăţirea repertoriului vocal,este folosirea melodiei de joc instrumental în cîntecul vocal.Acest procedeu de creaţie,care în zilele noastre a luat o deosebită amploare,constituind un gen nou - cîntecul de joc - îl putem observa în cîntecul ceremonialului de nuntă din Tătărugi, " Hopaleţul ". Jocul instrumental primeşte şi strigături, care cu vremea au fost melodizate. În cadrul activităţilor artistice de la căminul cultural, " Hopaleţul " şi-a schimbat funcţia:din joc ceremonial a devenit cîntec de viaţă nouă,necesar spectacolelor. Menţinerea în textul cîntecului a invitaţiei la nuntă,arată originea ceremonială a acestuia.

inf.Aniţa Fănică,6o ani
comuna Tătărugi,Jud.Iaşi
15 august 1972.

Hopaleţul

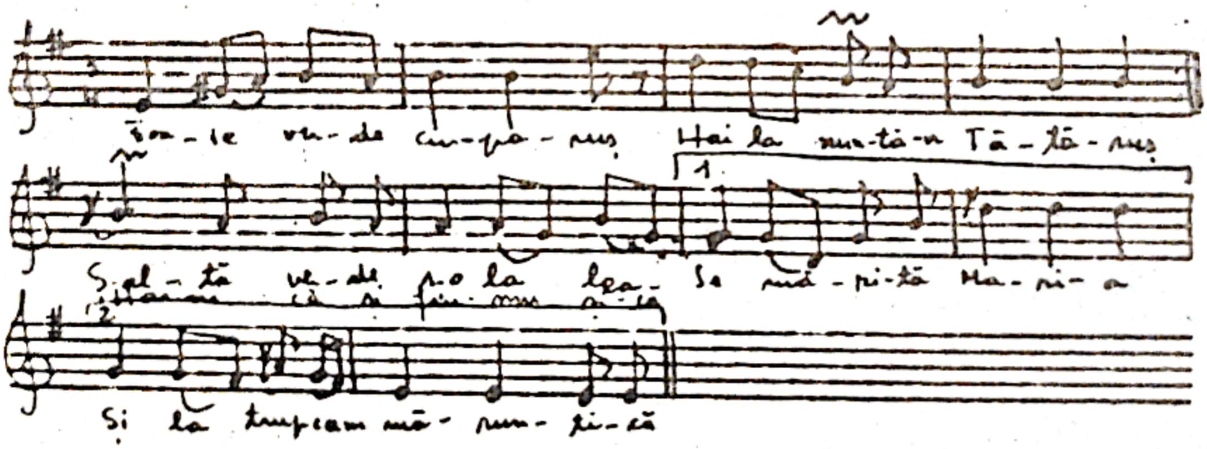
MM ♩. 2o4
Fluier mare
fără dop



inf.Rarica Aurica,22 ani
comuna Tătărugi,Jud.Iaşi
12 august 1972

Hai la nuntă-n Tătărugi

MM ♩ = 2o2



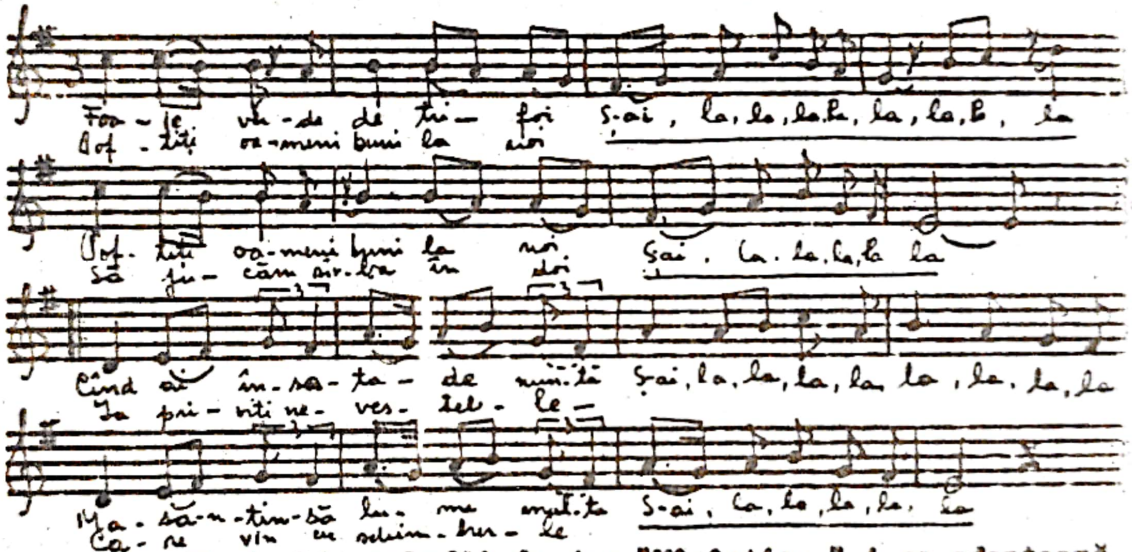
Niculai fi mirele
Si-i frumos ca soarele
.....
Zile muncă-s bogăţia
Si-a-ndrăgit-o pe Maria
.....

Aceeaşi practică,de transformare a unui joc ceremonial în cîntec,am găsit-o în satul Horodnic,Jud.Suceava,la informatoarea Popescu Ecaterina,care lucrează la C.A.P..Este vorba de jocul

de nuntă " Bulendruţa ". In varianta nouă a cîntecului vocal, nunta este privită nu atît ca eveniment ceremonial,cît ca prilej de spectacol,fapt care reiese din particularităţile textului. La strigăturile de nuntă consacrate, cu nelipsite aspecte satirice,interpreta adaugă o introducere proprie,în stilul cîntecelor de viaţă nouă. Melodic,cîntecul este construit pe un octocord minor,are refren şi menţine vigoarea ritmică a jocului

inf.Popescu Ecaterina,18 a
com.Horodnic,Jud.Suceava
1o ian.1973

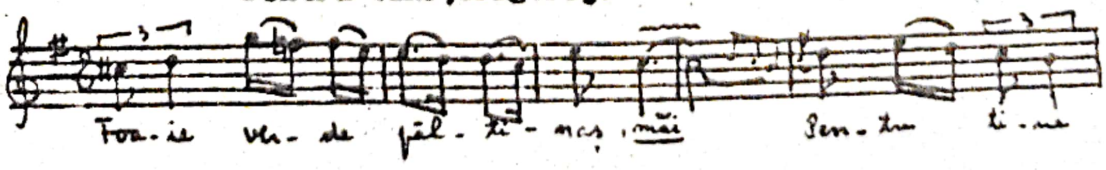
Poftiţi oameni buni la noi.

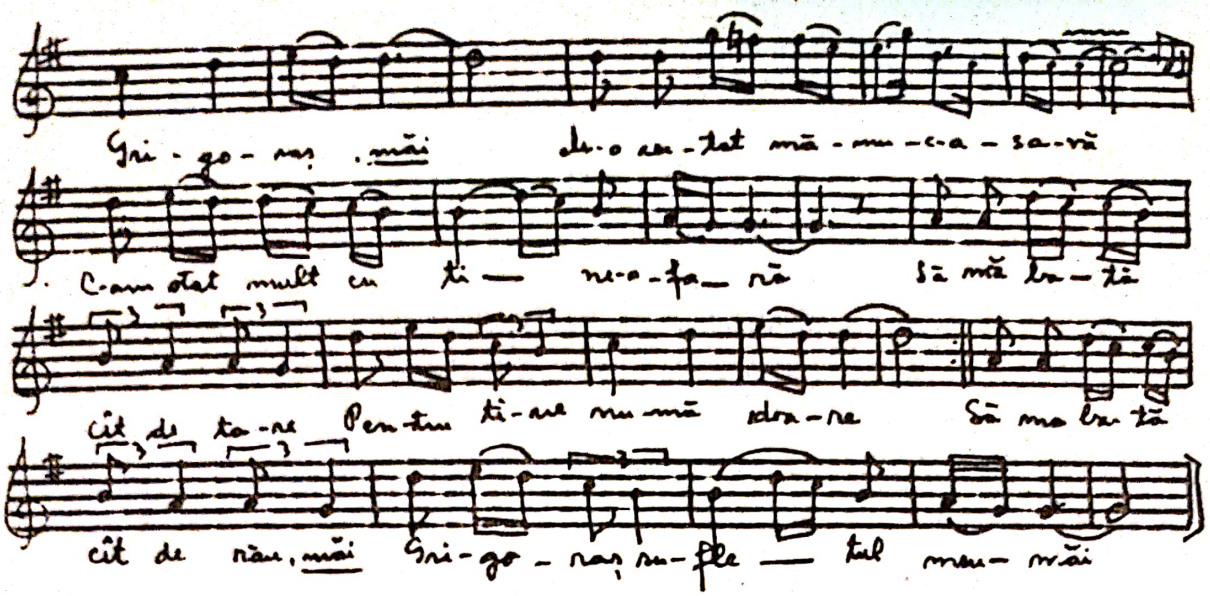


Unei alte melodii de joc "Mînînţica " i se adaptează un text liric cu o temă frecvent utilizată : amestecul părinţilor şi a unor interese materiale în iubirea tinerilor.Dacă în cîntecul tradiţional dragostea era mai presus decît turmele de oi,vaci sau boi, în varianta de cîntec actual,dragostea este apreciată ca superioară " aspiratorului,mobilei şi televizorului ".

inf.Popescu Ecaterina
com.Horodnic,Jud.Suceava
1o ian.1973

Pentru tine,Grigoreş.





La acest cîntec,ca și la " Bulendruța ",inovația este vizibilă nu atît în particularitățile muzicale,care mențin forma veche, cît în conținutul de idei și schimbarea funcției.

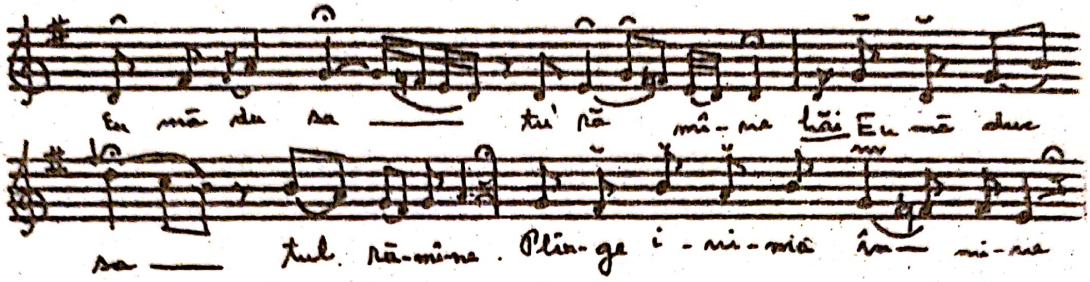
Am întîlnit și cîntece în care sînt oglindite evenimente deosebite - cum au fost inundațiile din 197o - cîntate de un informator din Drînceni, Jud.Vaslui,pe o melodie popularizată prin radio.

Un eveniment din comuna Tătărugi - întîlnirea din vara anului 1971 a fiilor satului răspîndiți în alte centre ale țării - prilejuiește lui Buduşanu Grigore de 76 ani o creație nouă. Pentru a reda regretul despărțirii de sat a celor veniți la întîlnire,informatorul a preluat unul din cîntecele care circulau în folclorul tradițional.Muzical,ideea este exprimată pe o melodie cîntată în rubato,cu melisme și ornamente; modul frigian,care apare mai ales la cadență,reprezintă un element melodic frecvent în zona menționată.Conturul melodic descendent și interpretarea în rubato,ca și scara,arată că în aspectul său nou,melodia nu a suferit schimbări esențiale.Ea circulă în Moldova și în alte variante : " Inimioară,inimioară "[11],(Tămăşeni, Jud.Bacău), " Trenule,n-ai avea parte "[12] și " Plec de-acasă supărat "[13](com.Pojorîta,Jud.Suceava). Diferențele muzicale dintre varianta de la Pojorîta și cea de la Tătărugi sînt neesențiale,respectînd scara,structura arhitectonică,mișcarea rubato, caracterul melismatic.Acest exemplu arată încă odată că melodii din folclorul tradițional apar aproape neschimbate în variante de cîntec nou,atunci cînd există concordanță între conținutul actual și melodica tradițională.

inf.Buduganu Grigore
76 ani
com.Tătărugi,Jud.Iaşi
18 aug. 1972

Eu mă duc,satul rămîne.

MM ♪.208



O altă creaţie nouă a aceluiaşi informator, " Trage Radule-n cîmpoi ", are o temă cunoscută,sugerînd frumuseţea vieţii noi în contrast cu trecutul.

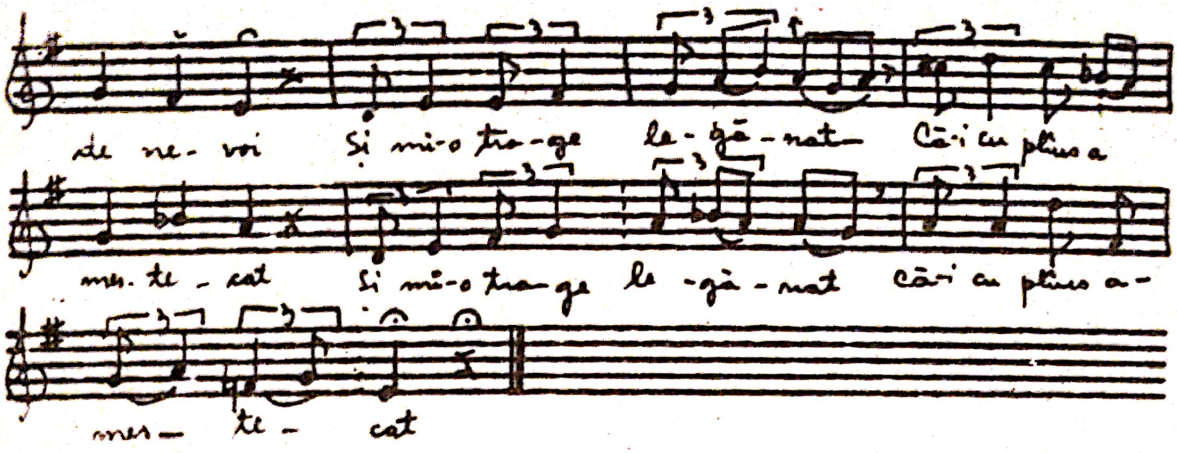
" Bată-i focul pe ciocoi
Cum şi-au bătut joc de noi
N-aveam casă, n-aveam masă
N-aveam viaţa cea frumoasă ".

Ideea cîntecului este învegmîntată într-o melodică deosebit de interesantă,preluată din tradiţia tătărugeană ; este cîntată în rubato şi se desfăşoară pe un ambitus mare; în linia melodică foloseşte următoarea combinaţie de scări : minor cu inflexiuni pe dorian (A), eolian (B,C), elemente cromatice prin coborîrea treptei a V-a (B_v,D) şi frigian (E). Rîndurile melodice cu contur variat se succed aproape liber, în strofă elastică : A,B,C.D,B_v,E. Aceste caracteristici muzicale,care aşează originea cîntecului în folclorul tradiţional,evidenţiază că înnoirea este mai originală acolo unde tradiţia este mai puternică.Acelaş fenomen,ca cel arătat mai sus, a mai fost constatat de către cercetătorii de la I.C.E.D. în alte două centre cu tradiţie folclorică puternică :Izvod-Maramureş şi Gorj[14/].

inf.Buduganu Grigore
76 ani
com.Tătărugi,Jud.Iaşi
18 aug. 1972

Trage Radule-n cîmpoi.

MM ♪.184



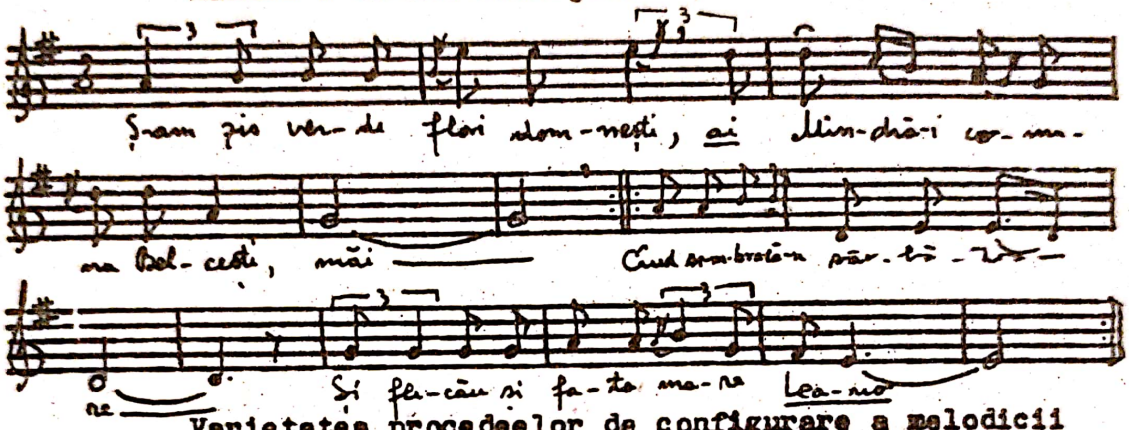
Contactul cu creaţia cultă românească şi cu muzica altor popoare constituie o altă sursă de înnoire şi evoluţie a cîntecului popular. In mediul ţărănesc au circulat şi circulă creaţii împrumutate : romanţe,cîntece de mahala,cîntece lăutăreşti. Unele au fost înlăturate cu timpul,ca o modă trecătoare,altele au fost adaptate tradiţiei populare[15/].Practica se menţine şi în cadrul folclorului nou.Astfel,dintre numeroasele cîntece noi din diferite colecţii,citîm doar cîntecul " Cînd răsare soarele "[16/] din Leorda - Iaşi,care este o variantă a cunoscutei melodii " Păsărica-n timpul iernii"[17/] de D.G.Kiriac pe versuri de I.Creangă şi cîntecul " Primăvara ţării mele "[18/] din Mitoc Botoşani,care este vocea a II-a a unui cîntec german de primăvară[19/]. Aceeaşi practică,de preluare a unei melodii culte,dar cu adaos de cîntec nou în text, o aflăm în cîntecul " Plînge Bistriţa în vale ". Melodia de romanţă nu-şi schimbă conturul melodic,dar primeşte la sfîrşit o strofă în care se vorbeşte despre construcţia barajului de la Bicaz.

In acest climat de înnoire,în care se observă multiple creaţii - nefinisate încă -,se întrevăd şi elemente de stabilitate,de conturare mai precisă a unor caracteristici ale cîntecului nou.Dacă analizăm cîntecul " Mîndră-i comuna Belceşti " (Jud.Iaşi), constatăm că impunerea tonalităţii se face tot mai mult,măsurarea este tot mai precisă şi se definitivează simetria pătrată. Prin circulaţie intensă (variante melodice tot cu text nou au fost găsite în locuri depărtate geografic - Botoşani[20/], Muscel [21/], Iaşi),cîntecul nou îşi pierde adesea caracteristicile zonale, tinzînd spre uniformizare.Faptul că peste tot acest cîntec a fost găsit cu text nou,ne face

să conchidem că el tinde să se constituie într-un tip cu mare circulaţie. Un rol deosebit în accelerarea configurării caracteristicilor noului tip îl au radioul, televiziunea, mişcarea artistică de amatori şi profesionistă.

sat Munteni, com. Belceşti
Jud. Iaşi, 1973

Mîndră-i comuna Belceşti.



Varietatea procedeelor de configurare a melodicii din aceste cîntece populare ,arată că stilul muzical nou este în plină efervescenţă nu numai în cadrul profesionismului şi a mişcării de amatori,ci şi în rîndul creatorilor ţărani. Cu cît elementele noi sînt mai legate de tradiţie ,cu atît noul mesaj este mai bine reliefat. Este necesar deci ca atît realizarea artistică a textului cît şi a melodiei să fie egale. Numai o realizare artistică superioară este capabilă să emoţioneze şi prin aceasta să-şi atingă scopul său educativ-estetic.

Note şi trimiteri.

1/ - Cîntece populare noi.Bucureşti,1959, E.Cernea,V.Nicolescu, M.Brătulescu, N.Rădulescu,Cîntece şi strigături populare noi,Bucureşti,1966. L.Pacoag,Ia mai zi din frunză Ed.Didactică şi pedagogică,Bucureşti,1959,Idem.Ţara mea e ţară dragă,Ed. Muzicală,Bucureşti,1962.Idem.O cunună-i ţara-ntreagă,Casa Centrală a creaţiei populare,Bucureşti, 1969.

2/ - C.Prichici, V.D.Nicolescu,Melodii şi jocuri populare din Moldova,Iaşi,1972.

3/ - Gh.Ciobanu, Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare, R.E.F. 1956, nr.1-2,p.73. Idem, Cîntecul nou în creaţia populară, Muzica, VI(1956),nr.4-5,p.3o-42. I.Szenik, Structura ritmică a cîntecului popriu-zis de stil modern şi nou.Lucrări de muzicologie,Cluj,1971.

4/ - Al.Amzulescu, Contribuţii la dezbaterea problemei autenticităţii folclorice, R.E.F. XVIII(1973) nr.4,E.Comişel, Folclor muzical, E.Didactică şi pedagogică,Bucureşti, 1967, p.38o. Idem Contribuţii la cunoaşterea formei arhitectonice a muzicii populare,Melodii cu refren,Cîntecul propriu-zis.Studii de muzicologie,VI, Ed.Muzicală,Bucureşti,197o, p.137-175.E.Cernea,Din problemele de creaţie, circulaţie şi valorificare ale cîntecului popular de viaţă nouă,R.E.F. Tom 18(1973) nr.2,p.81-93 M.Pop, Folclorul în contemporaneitate,R.E.F. Tom 16(1971),nr.5,p.351-368. Idem, " Cîntecul nou " prefaţă la culegerea " Cîntece populare noi", op.cit.p.11.

5/ - Al.Amzulescu, Contribuţii la .....op.cit.p.246.

6/ - Gh.Deaconu, Creaţia populară azi, R.E.F.,Tom.21(1976), nr.2 p.232-233.

7/ - M.Pop, Folclorul....op.cit.p.357.

8/ - Idem, ibidem, p.357-358.

9/ - Gh.Ciobanu, Despre factorii ... op.cit.passim.Comişel Folclor muzical,op.cit., p.372-373.

1o/ - Bandă personală : variante din Ghermăneşti,Drînceni (Jud. Vaslui), Tătăruşi (Iaşi),Vînători (Paşcani).

11/ - V.Nicolescu, C.Prichici, Cîntece populare...op.cit.p.117.

12/ - Id.ibidem p.85.

13/ - Id.ibidem p.86

14/ - G.Sulişteanu, Viaţa cîntecului popular în comuna Ieud. Muzica Tom 2(1952),nr.8-9, p.44-56. E.Comişel,Folclor muzical,op.cit.p.379.

15/ - Gh.Ciobanu, Folclorul orăşenesc.Studii de muzicologie,XII. Ed.muzicală,Buc.1967, p.59-81.

16/ - P.Delion, Cîntece şi jocuri populare din Moldova,op.cit. p.186.

17/ - A.Motora-Ionescu, L.Pop,V.Nicolescu,Culegere de cîntece pentru clasele I-IV şi grădiniţe.Ed.Did.şi ped.Buc.1973, p.213.

18/ - P.Delion, op.cit. p.194
19/ - A.Motora-Ionescu, op,cit. p.296.
2o/ - P.Delion, Cîntece şi jocuri .... op.cit. p.171
21/ - P.Carp, Al.Amzulescu, Cîntece şi jocuri din Muscel, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964, p.252.

I S T O R I E S I S T I L I S T I C Ă
M U Z I C A L Ă

Scanned with OKEN Scanner

CVARTETELE DE HAYDN - SCOALĂ A STILULUI CLASIC

George Pascu

Disciplina muzicii de cameră, prilej de sinteză a tuturor cunoştinţelor însuşite la celelalte discipline studiate în conservator, are ca ţel major formarea discernămîntului stilistic al tinerilor interpreţi. Dacă la studiul instrumentului studentul găseşte o mai mare libertate în determinarea poziţiei stilistice întrucît se află în postura de solist, ceea ce îi îngăduie o mai accentuată notă personală, în muzica de cameră, unde se integrează într-un ansamblu în care individualităţile sînt supuse unei omogenizări, claritatea poziţiei stilistice şi determinarea ei obiectivă se impun cu necesitate.

Lipsită de efecte de orbitoare strălucire sau de mare amploare sonoră, muzica de cameră, gen care merge la esenţă, implică o riguroasă şi fin discernată poziţie stilistică, mai ales în cvartetul de coarde, formaţie atît de transparentă încît orice amănunt este lesne sesizabil şi în care fiecare executant poartă egală răspundere în păzirea purităţii stilistice. De aceea, credem că pentru a face o şcoală a stilurilor, cvartetul de coarde este formaţia ideală şi genul cel mai potrivit. Firesţe, trebuie început cu stilul clasic, stilul cel mai riguros, stil a cărui limpezime funciară îşi găseşte optima realizare în cvartetul de coarde. "Le style c'est l'homme" spunea Buffon; parafrazîndu-l am spune: "Le style classique c'est Haydn" - acel om a cărui conformaţie psihică este parcă predestinată a deveni modelul acestui stil.

Stilul clasic, mai precis, stilul clasicismului vienez, acel stil al clarităţii, al ordinii, al armoniei formei, al echilibrului, al calofiliei, este stilul acelei muzici în care omul a găsit modalitatea redării vieţii în mişcare. Este stilul muzicii pe care echilibrul între obiectiv şi subiectiv, între raţional şi afectiv, între general şi particular, între naţional şi universal o defineşte ca elevată expresie a omului mereu prezent în muzica pe care o creează, dar care poate transcende propriile trăiri ridicîndu-se la nivelul înaltelor generalizări.

In pofida răspîndirii sale, în acest stil, devenit, cum spune

Reese, "stil central european", unitar în aparenţă, desluşim o serie de nuanţe stilistice submergente, la fel cum într-o apă liniştită la suprafaţă, pot exista curente ce străbat adîncurile.

Concepînd stilul ca sistem, trebuie să ţinem seama de componentele sale şi de interrelaţiile acestora. Pe scurt, stilul clasicismului vienez este rezultanta conjugării noului stil instrumental italian de la finele Barocului, cu muzica nord-germanilor, cu prelungirile rococo-ului francez şi, desigur, cu muzica modeştilor precursori vienezi. Şi, să nu uităm retorta stilistică a "Şcolii de la Mannheim", unde cehii au avut un cuvînt greu.

In afara trunchiului stilistic, forjat de mannheimieni şi consacrat de Haydn, se fac adesea simţite tente stilistice particulare care vor feri stilul clasic de osificare, de pierderea încărcăturii informaţionale sau afective. Va străbate muzica clasică acel stil sensibil (expresiv) generat de violoniştii italieni ai Barocului şi fundamentat teoretic de Affektenlehre, vor răsuna adesea formulele acelui stil galant de sorginte franceză, alături de necontenitele revelări ale sintagmelor im Volkston, atît de preţuite de nord-germani şi de precursorii vienezi. Ecouri de coral protestant, alături de momente de tragic olimpian proven te din opera gluckistă, împreună cu tratări manieriste ale unor părţi lente în stilul ornamentat al ariilor da capo, fără a mai vorbi de momentele de polifonie barocă, ce n-a fost dată uitării, - toate acestea alcătuiesc un mozaic stilistic care, fără a impieta linia mare a sobrietăţii, a armoniei şi a frumuseţii clasice, dă vitalitate stilului.

Variatele aspecte ale elementelor stilistice subsecvente nu-s numai rămăşiţe sau prelungiri ale Barocului, ci sînt determinate, pe de o parte, de continua interferenţă a genurilor specifice diferitelor zone de praţtică socială a muzicii şi, pe de altă parte, de evoluţia gîndirii estetice care a dominat perioada clasicismului vienez.

In perioada istorică a acestui stil s-a produs marea răsturnare pe tărîm social-politic generată de revoluţia franceză de la 1789. Gîndirea estetică dominată de filosofia luminilor n-a înlăturat însă întru totul concepţiile estetice clasiciste, care mai subzistă în concepţia despre muzică a compozitorilor vremii, mai ales a acelora care-şi desfăşurau activitatea pe lîngă curţi. Convenţionalul, calofilia cu orice preţ, finalitatea divertismentului ş.a. nu dispar. Pe de altă parte, spre finele secolului, curentul Sturm und

Drang influenţa puternic muzica clasicilor. Aceste două tendinţe extreme, şi în bună măsură contradictorii, se adaugă realismului şi tendinţelor spre natural, spre firesc ale iluminismului. Paleta stilistică se diversifică şi prin vehicularea unor sintagme muzicale provenite din folclorul popoarelor aflate în stăpînirea monarhiei habsburgice.

Clasicism, iluminism, Sturm und Drang - aceste etape ale gîndirii estetice corespund evoluţiei muzicii clasice care, pornind de la divertisment ajunge a fi mesaj spiritual, cît şi evoluţiei funcţiei sociale a artistului, care de la ipostaza de valet devine tribun al umanităţii.

\+
\+ \+

Haydn a trăit în plin secol al optsprezecelea îndeplinind funcţia de muzician de curte, dar cu o libertate care ne permite a nu vedea în el numai artistul-valet, ci şi muzicianul vizionar. A scris pentru curte dar şi pentru omenire. De aceea credem că, în ceea ce priveşte procesul instructiv muzical, creaţia lui Haydn poate fi cu succes utilizată pentru învăţarea stilului clasic.

Numeroasele sale cvartete de coarde oglindesc atît muzicianul corect şi rezervat care a creat pentru delectarea curţii, cît şi pe acel artist care şi-a permis o viziune proprie, o participare emoţională mai amplă, mai ales după lecţia primită cu drag de la emulul său Mozart. Cvartetele scrise ulterior vor spune desigur mai mult decît ceea ce era suficient pentru apetenţele artistice ale curţii. Firea sa echilibrată, atitudinea sa corectă, ordinea ce domnea în viaţa sa zilnică, optimismul său nativ - toate acestea explică scriitura sa ordonată, limpede, cu grijă pentru frumuseţe, o frumuseţe senină, o gingăşie naturală, uneori frustă chiar. Acel stil fără redundanţe, cu extrem de rare momente entropice este, desigur, cel mai bun exerciţiu pentru corectitudinea tehnică şi pentru realizarea transparenţei în execuţiile de cvartet. Este, fără îndoială, şi un exerciţiu de obiectivare a interpretului, de acordare a individualului cu ceilalţi componenţi ai formaţiei. Doar primului violonist i-a lăsat Haydn, uneori, în cvartetele de tinereţe mai ales, posibilitatea unei individualizări, dat fiind rolul de a-

companiament al celorlalte partizi. Dar, în cvartetele de maturitate, angrenarea violinei prime în contextura cvartetului nu mai permite adoptarea unei atitudini individualiste, de vedetă. Utilizarea cvartetelor de Haydn ca instrument pedagogic pentru obţinerea echilibrului sonor, a unităţii ritmice şi a coeziunii ansamblului este un fapt cunoscut şi general practicat. Am dori să subliniem, însă, măsura în care cvartetele lui Haydn ne oferă posibilitatea de a construi o adecvată concepţie despre stilul clasic, stil care nu trebuie redus la un şablon cu cîteva simple coordonate - echilibrare sonoră, pondere în fluctuaţiile dinamice, stricteţe în tempo etc. Stilul clasic nu este numai stilul unei muzici convenţionale de salon şi nici al unei muzici cu totul depersonalizate. Parametrii afectivităţii variază în funcţie de nuanţele stilistice subsecvente amintite mai sus. Haydn ne oferă momente clare în care astfel de tente stilistice se impun fără ezitare, dar totodată marele clasic, care n-a fost numai un colector de procedee stilistice, ci şi un creator în adevăratul sens al cuvîntului, elaborează de cele mai multe ori fuziuni intime între direcţiile stilistice mai sus menţionate, creînd momente cu semnificaţii stilistice plurivoce, astfel că interpretului îi revine greaua misiune de a găsi "locul geometric" al interpretării stilistice. Totodată, Haydn, ca un adevărat creator, operează cu sintagme melodice de o anumită sorginte stilistică, cărora le conferă înveşmîntări armonice sau polifonice de alt tip stilistic, ceea ce duce la imagini noi, nepreväzute, al căror profil stilistic trebuie cîntărit cu prudenţă. Nu e locul aici să facem o exegeză exhaustivă a numeroaselor interferenţe sau confluenţe stilistice din cvartetele lui Haydn, acestea rămînînd a face obiectul unui studiu viitor; ne mărginim totuşi a ilustra cu cîteva exemple unele probleme de găsire a matricei stilistice (cum spune Blaga) adecvate în anumite momente.

Desigur, va fi lesne de profilat stilistic fiecare din cele două părţi extreme ale cvartetului op.3 nr.5 ("cu serenada"), unde muzica cu rezonanţă populară germană se oferă ca un încîntător divertisment. La fel de lesne pot fi interpretate momente clare, ca fuga finalului cvartetului op.20 nr.5, în fa minor, menuetul în canon din cvartetul op.76 nr.2 ("al cvintelor"), finalul în chip de "moto perpetuo" al cvartetului op.64 nr.5

("Ciocîrlia") sau scherzo-ul cvartetului op.33 nr.3. Toată arta constă în a găsi limitele acestor configuraţii stilistice bine individualizate. Celebra serenadă a cvartetului op.3 nr.5 ne poate îmbia la o interpretare romanţioasă, ceea ce n-ar corespunde nici atmosferei epocii, nici ambianţei locului în care s-a executat cvartetul la vremea lui. Dar nici o redare epurată de orice încălzire interioară nu-şi poate găsi motivaţia. Este totuşi o serenadă, al cărei acompaniament în pizzicati, amintind chitara, ne trimite nu la o serenadă omagială ci la una comună, de dragoste. Linia melodică plină de graţie, cu noblеţe în expresie, ne trimite şi la galanteria muzicii de curte, aşa cum o face şi acea suavă temă a andantelui din cvartetul "cvintelor". Aici ritmul ternar ca şi structura tonală ne trimit la dansul popular german, însă tempo-ul aşezat, oscilînd între cel al unui dans şi cel al unui cîntec liric - Andante o più tosto Allegretto - ca şi ornamentica gen rococo sau eleganţa acompaniamentului ne sugerează atmosfera stilului galant. Aceasta nu-l împiedică pe Haydn ca în secţiunea următoare, prin modulaţii mai frecvente, prin sforzandi, prin contraste dinamice să ne depărteze de ambianţa galanteriei, îndreptîndu-ne spre lumea mai gravă a muzicii beethoveniene. Nu este aceasta un ecou al "Sturm und Drang" -ului? Apoi, ca într-o arie da capo de altă dată, revenirea primei secţiuni cu variaţiuni de tip ornamental ar putea să ne ducă în atmosfera muzicii instrumentale a Barocului, cu acele fulgurante variaţiuni ce se voiau etalări de virtuozitate, dar profilul melodic al temei, ca şi momentul de culminaţie ce precede scurta cadenţă, ne poartă din nou în ambianţa stilistică comună clasicilor. In coda, sîntem din nou trimişi în zona muzicii de agrement nobiliar cu acele delicate perlaturi de tipul pasajelor de coloratură din operă.

O pendulare asemănătoare între tentele stilistice curente în cvartetele de Haydn o găsim în prima parte a cvartetului op. 75 nr.5. Melodia, de alură populară germană, nu exclude apropierea de curantă. Pendularea între lirismul delicat curtean şi acela mai frust, de tip popular, se menţine datorită reluării perioadei iniţiale cu variaţiuni ornamentale destul de convenţionale. In secţiunea mediană, schimbarea de mod, secvenţările dramatice ale motivului iniţial în bas, intrările polifonice a

simetrice, conferirea unui contrasubiect temei din bas, tensionările armoniilor plăcate în valori mici, subita liniştire de scurtă durată după culminaţie şi stretto-urile din coda secţiunii - toate acestea dau imagini răscolitoare ce ţin de tonusul afectiv al "Sturm und Drang"-ului, prefigurînd cvartetele beethoveniene. Revenirea primei secţiuni, cu liniştite variaţiuni, restabileşte atmosfera de încîntare cu o tentă idilică. In încheiere, o veritabilă cabaletta de operă bufă, realizată cu dinamice imitaţii ale acelei teme ce generează dramatica secţiune mediană (temă care la rîndu-i provenea din ideea iniţială). Desigur că structura primei mişcări a acestui cvartet aminteşte de cea a ariei de operă clasică. Bucolicul, rusticul secţiunii A şi adîncimea dramatică a secţiunii B aduc, însă, o sinceritate în expresie ce depăşeşte stilul emfatic al operei clasice italiene. In toate momentele de echivoc stilistic sau în cele de pendulare, Haydn aduce măsura lucrurilor care este măsura personalităţii sale, ponderea şi echilibrul psihicului său. A face abstracţie de diferitele nuanţe stilistice şi a le aduce la numitorul comun al unei muzici cu ambitus afectiv restrîns şi cu o schematizată paletă a tonusului emoţional înseamnă a săräci muzica clasică, a o lipsi de savoarea acelor imagini caligrafiate cu grijă şi colorate cu sinceritate. A supradimensiona diferenţele stilistice înseamnă a transforma muzica lui Haydn într-un supărător mozaic de gust îndoielnic.

Comoara cvartetelor lui Haydn ne învaţă că a încerca o corelare judicioasă a diferitelor imagini, spre care ne trimit tentele stilistice amintite, înseamnă a intui bogăţia interioară a marii muzici clasice. A cînta bine pe Haydn înseamnă a-ţi fi însuşit temeinic coordonatele stilului clasic, a-ţi fi însuşit un fin discernămînt stilistic capabil a te ghida în pătrunderea muzicii celorlalţi mari creatori ai secolului, care fac o punte de legătură cu muzica secolului următor.

ooooo000ooooo

UNELE PARTICULARITĂŢI DE FORMĂ ŞI STIL ÎN NOCTURNELE LUI FRÉDÉRIC CHOPIN

CARMEN DANICOV

Motto :

"If music be the food of love, play on !"

"Fără îndoială se va mai naşte vreodată
pe undeva o sensibilitate chopiniană ;
dar imperceptibilul, poate fi el surprins ?
Căci Chopin, cum spune Liszt, a trecut
printre noi ca o umbră."

Guy de Pourtalès

Nocturna, descoperirea şi simbolul liricii romantice, gen muzical prezent în creaţia lui Chopin, "este - poate - cel mai reprezentativ din punct de vedere al caracterului de confesiune"[1] pentru creaţia muzicianului polonez. Ideea concepării acestui gen a fost preluată de la irlandezul John Field,[2] în acest sens remarcîndu-se profunde asemănări dintre unele nocturne de tinereţe ale lui Chopin cu cele de maturitate ale lui Field. Scrise de-a lungul întregii perioade de creaţie (prima nocturnă în si bemol minor este scrisă în 1831, iar ultima în sol major datează din 1846), Nocturnele urmează profilul creator al compozitorului, care abordează şi rezolvă într-o manieră personală problemele legate de posibilităţile tehnice şi expresive ale instrumentului.

Deşi scrise în împrejurări cu semnificaţii diferite pentru autor, Nocturnele au - cu excepţia a două sau trei (nr.16, 17 şi 18) - acelaşi aer tineresc, aceeaşi graţie emoţionantă, părînd a fi fost scrise între 18 şi 20 de ani, ceea ce dovedeşte că Chopin îşi constituise de timpuriu un limbaj propriu.

În afara influenţelor legate de epocă şi istoria naţională, prezenţa acestui gen în creaţia lui Chopin este deopotrivă rezultatul legăturilor strînse cu ambianţa populară în etapa formării stilului său, contactului cu obiceiuri şi tradiţii păstrătoare ale unor inepuizabile şi nealterate resurse.

Chopin şi-a constituit un limbaj propriu, original, cla-

---

1) Ada Brumaru - "Romantismul în muzică", Ed.muzicală, Bucureşti, 1960, p.165.

2) Irlandezul John Field s-a stabilit în ultima parte a vieţii în Rusia, unde pune bazele şcolii ruse de pian.

sic de limpede şi organizat, gîndit instrumental[3] şi - în aceste limite - pur pianistic. Chiar atunci cînd există influenţe ale muzicii vocale, Chopin realizează o cantabilitate specific instrumentală, datorită ambitusului mare şi ornamentaţiei bogate. Limitîndu-se exclusiv la sfera sonoră a pianului, Chopin a dat dovada uneia din însuşirile esenţiale unui creator - alegerea potrivită a formei în care-i va fi dat să exceleze.[4]

In ce priveşte arhitectonica, se constată la Chopin - cu deosebire în acest gen de confesiune lirică pe care-l reprezintă Nocturna - "o lărgire şi o mutare a hotarelor ce constituiau limitele formale tradiţionale, pentru ca întregul conţinut expresiv să-şi găsească contururi adecvate,"[5] un gen de libertate a formei în sensul elasticităţii acesteia şi al intersectării libere cu principiile arhitectonice clasice.

Nocturna lui Chopin este constituită dintr-o frază unică, lungă, urmată uneori de teme secundare sau de o parte mediană foarte diferită ; foarte frecvent această parte mediană capătă caracterul unui recitativ instrumental liber, modulant, comparabil unei declamaţii vocale, tratată cu toată extensiunea pe care sonoritatea pianului o poate comporta. Această parte care contrastează cu melodia iniţială prin alura sa agitată, violentă, pe care Chopin o va folosi cu plăcere în multe alte opere, constituie partea cea mai nouă, cea mai frumoasă a lucrării.[6]

In eseul său despre Chopin, André Gide nota că muzica acestuia trebuie gîndită şi executată ca un flux continuu al improvizaţiei. Caracterul improvizator bănuit de Gide în Nocturne nu poate fi respins total, pe motiv că ele sînt perfect structurate formal (există compozitori care improvizează gîndind în formă - Bach în fugă, Schubert în formă lied, Chopin de asemenea), dar nici un izvor istoric nu confirmă această presupunere, aşa încît se rămîne doar analiza mai atentă a structurilor, pentru a proceda în consecinţă la interpretarea lor. În urma analizei Nocturne-

---

3) Cu excepţia unor lieduri, creaţia sa este în întregime instrumentală.

4) cf. Franz Liszt - "Chopin", Ed.muzicală, Bucureşti, 1958.

5) Teodor Balan - "Chopin", Ed.muzicală, Bucureşti, 1960, p.285-286.

6) cf. Guy de Pourtalès - "Chopin ou le poète", Ed.Gallimard, Paris, 1927.

lor constatăm că structura predominantă este cea tripartită (vezi Anexa). Din cele 19 nocturne atestate,[7] 14 sînt în formă tripartită, 2 bipartite, 2 pentapartite şi 1 tetrapartită în "lanţ". In nocturnele tip ABA, se profilează următoarea organizare interioară : în strofa I (A) predomină structura tripartită, urmată în ordine descrescîndă de cea monopartită, pentepartită şi bipartită.

In ce priveşte strofa mediană (B), se remarcă - în aceeaşi ordine - organizarea în lanţ de freze, în flux continuu (indivizibilă), cea tripartită şi bipartită.

Faptul că structurile sînt atît de diverse şi mai ales faptul că în B predomină structurile în lanţ şi flux continuu, denotă caracterul liric-contemplativ, improvizatoric; pe de altă parte, apare posibilitatea trimiterii la eventuale sensuri programatice. Chiar dacă prin conţinutul Nocturnelor se relevă o efuziune lirică sau o meditaţie de cel mai autentic tip romantic, ele nu sînt simple înşiruiri improvizatorice, structura tripartită care domină fiind tipică pieselor lirice, întrucît B-ul nu vine ca o înfruntare a fenomenului reflectat de A, ci - cel mult - ca o simplă alternativă contrastantă, urmînd revenirea la A.

Similar sonatei beethoveniene tîrzii, în care compozitorul îşi permite o mai mare libertate în ceea ce priveşte planul tonal şi travaliul tematic, similar tendinţelor de poematizare din sonata romantică (ex. Liszt), în B-ul Nocturnelor avem libertatea de acţiune a compozitorului, care-i permite fie o expresie a tumultului lăuntric, fie aluzii programatice. Altemri B-ul vine ca o expresie a devoţiunii, datorită coralelor cu rezonanţe modale arhaice.

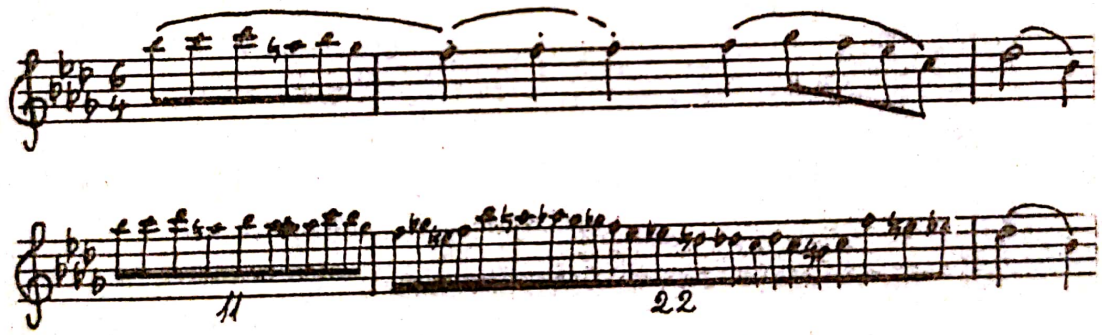
In forma clasică a sonatei şi în cea a liedului, reprize stereotipă reprezenta un element convenţional în structura formelor respective. Beethoven, dar mai ales romanticii, au înţeles să nu mai procedeze la reprize convenţionale, modificîndu-le, fie prin variaţie, prin amplificări sau prin eliminări, pentru a da sensul adecvat conţinutului lucrării respective. La fel procedează Chopin în repriza Nocturnelor, unde materialul sonor iniţial revine cu sens aluziv (ca în nocturnele nr.1, 7, 15, 20), este considerat ca o întoarcere la graţia şi echilibrul primordiale (ca în nocturnele nr.3, 4, 10, 11), sau revine dinamizat, ornamentat prin di-

---

7) Am luat cunoştinţă prin intermediul unui disc de existenţa unei a 20-a nocturne, în do diez minor, pe care Chopin nu intenţiona s-o editeze.

viziuni excepţionale, continuîndu-se tensiunea din B, Coda fiind cea care aduce rezolvarea, restabilind liniştea. De regulă, repriza Nocturnelor este concentrată, de dimensiuni mai mici comparativ cu A-ul iniţial. Dacă se poate spune că Chopin a fost un revoluţionar prin mijloacele cu care şi-a realizat operele,- armonia, specificul melodicii, facture pianistică (cum vom arăta mai jos), - simţul său formal în schimb era aproape clasic.[8]

Expresivitatea muzicală a compoziţiilor lui Chopin constă în melodie şi în cantabilitatea acesteia ; "în nocturne, în studii, în valsuri, melodiile lui sînt de o claritate şi de o puritate desăvîrşită a conturului, chiar atunci cînd caracterul lor este foarte ornamental".[9] Cantabilitatea nocturnelor este consecinţa caracterului lor expresiv, a legăturilor cu vocalismul operei - nu întîmplător Chopin s-a apropiat de muzica lui Bellini, resimţindu-se o deplină înrudire în melodica lor, Chopin realizînd-o pur instrumentală, suplă, elastică, originală, bogată în ornamente, plină de expresivitate (exemplul nr. 1) ; nu putem însă minimaliza aportul folclorului muzical naţional la realizarea melodiilor sale, care nu este atît de evident ca în mazurci şi polineze.



[Ex.1: Nocturna op.9 nr.1 în si bemol minor]

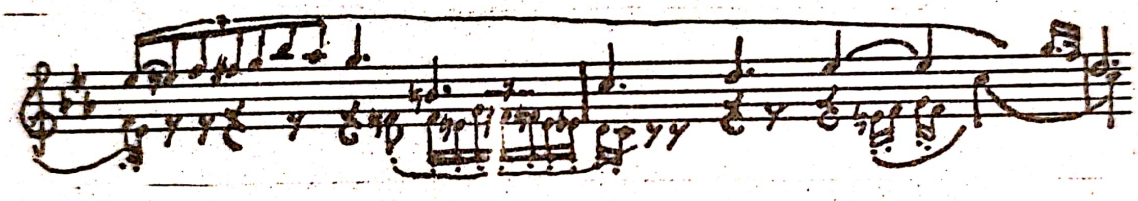
Exegeţii melodiei chopiniene disting : melodia ornamentală şi melodia armonică.[10] În succesiunea nocturnelor, strofele extreme sînt purtătoarele unei melodii cantabile, de largă respiraţie, variată ornamental la reluări, prin acele mici grupuri de

8) Zofia Lissa - "Studia nad twórczoscia Fryderyka Chopina", P.W.M., Warszawa, 1970, p.256.

9) Ada Brumaru - Op.cit., p.162.

10) cf. Theodor Balan, op.cit.

note adăugate "care cad ca picăturile de rouă irizată peste figura melodică";[11] în alte cazuri, cînd ţesătura devine mai complexă, prin împletirea mai multor planuri sonore, compozitorul foloseşte alte procedee variaţionale : introduce coroanele, determinînd o suspensie a discursului muzical, pauzele - asemeni unor semne de întrebare, uşoarele respiraţii, toate acestea contribuind la realizarea cu sensibilitate a unităţii imaginii artistice. Se profilează astfel în unele nocturne o manieră cu totul aparte de a îmbina liber mai multe voci : din dorinţa intensificării liniei melodice, Chopin recurge la dublarea acesteia prin sexte sau terţe, întărirea melodiei iniţiale cu o alta, nu pe baze severe, contrapunctice, ci printr-un polimelodism liber, de o inspirată noblete,[12] manifest în nocturnele nr. 16 (considerată de unii muzicologi aproape o invenţiune), nr. 17 (unde scriitura complexă devine aproape faurécană), nr. 18 (în care-l presimţim deja pe Fauré din nocturnele 6 şi 7), ca expresie a acelui calm olimpian atins de Chopin în ultima perioadă de creaţie. (Ex.nr.2)



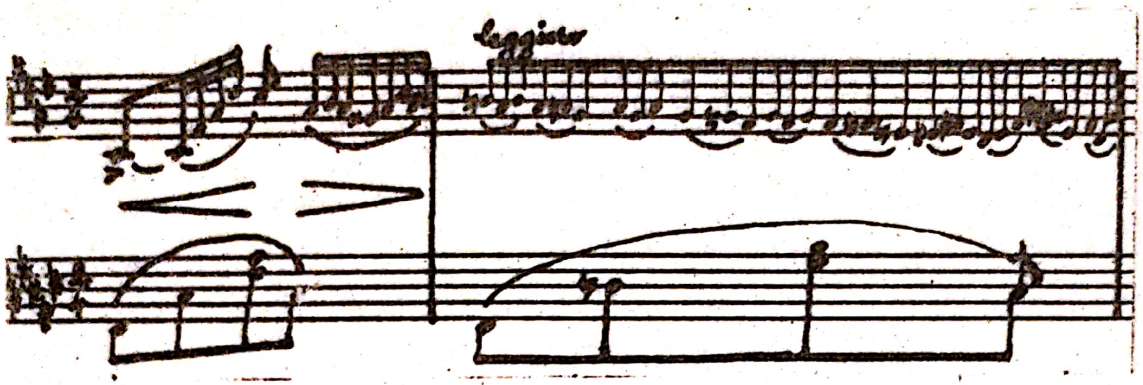
[Ex.2: Nocturna op.55 nr.2 în Mi bemol major]

În contrast cu aceasta, melodia strofei mediane se constituie de obicei pe un motiv ritmico-melodic deosebit, prelucrat prin secvenţe succesive, sugerînd o atmosferă de continuă precipitaţie, de tulburare şi agitaţie, sau este o melodie armonică - un coral (ex. nocturnele nr. 6, 11, 13). "Cele două imagini opuse (cantabil-lirică şi dramatic-agitată) conferă Nocturnei un profil complex de poem muzical".[13]

Se vorbeşte despre figuraţia chopiniană, a cărei substanţă motivică relevă legături cu structurile instrumentale populare ; o astfel de figuraţie se profilează în nocturna op. 15 nr. 2 în Fa diez (măsurile 1-16), unde capătă importanţă melodică de sine stătătoare, încît desfăşurarea cantilenei prin figuraţii interioare

11) Franz Liszt - op.cit., p.39.
12) cf. Theodor Balan - op.cit.
13) ibid. - op.cit., p.231.

.. fundamentul construcţiei materialului sonor : este un proces ...sprindere de figuraţiile populare simple şi înglobarea elemen-...r tipice acestora în efecte de figuraţie pianistică, cu func-... diverse în cadrul operei (exemplul nr.3).



[Ex.3: Nocturna op.15 nr.2 în Fa diez major]

In Nocturne, relaţiile armonice în cadrul strofei iniţia-...sînt îndeobşte puţin contrastante, dominînd relaţia tonică-re-...ă sau tonică-dominantă. Dacă acest plan tonal nu implică o ten-... prea mare, el poate însemna o variaţie de atmosferă, care con-...acel clar-obscur atît de prezent în muzica lui Chopin.

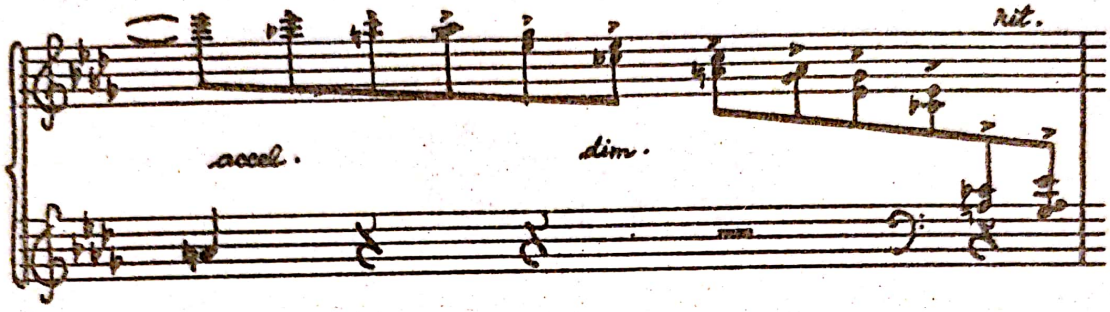
Intre strofa iniţială A şi cea mediană B relaţiile armo-...sînt diverse : întîlnim modulaţia la omonimă, relaţia tonică-...ivă, cea de tonică-dominantă. Majoritatea nocturnelor însă, ...nd din tonul iniţial, parcurg un drum armonic foarte sinuos, ...tonalităţi îndepărtate, raportul tensional mai acuzat dintre ...unt conturînd profilul dramaturgiei.

Strofa mediană B cuprinde o paletă armonică bogată, impu-...-se atenţiei procedeul prin care autorul - într-un spaţiu re-... restrîns - realizează acest drum armonic atît de contorsionat ...i brusc, neaşteptat, de cele mai multe ori însă prin utilize-...cromatismelor, a corespondenţelor enarmonice, care l-au condus ...atît de bogată lărgire a bazei tonale,[14] ritmul viu şi pre-...at, cromatismele din strofa mediană, contrastînd cu expresi-...tea melodiei din strofele extreme. In complexitatea mijloace-...armonice (pe lîngă înnoirile interesante aduse de Chopin) se ...amintită utilizarea cadenţelor frigice (în nocturna nr.1 în ...mol minor, exemplul nr. 4), conferind nocturnelor un parfum ..., înălţuirile tipice modalismului - unde efectele se reali-

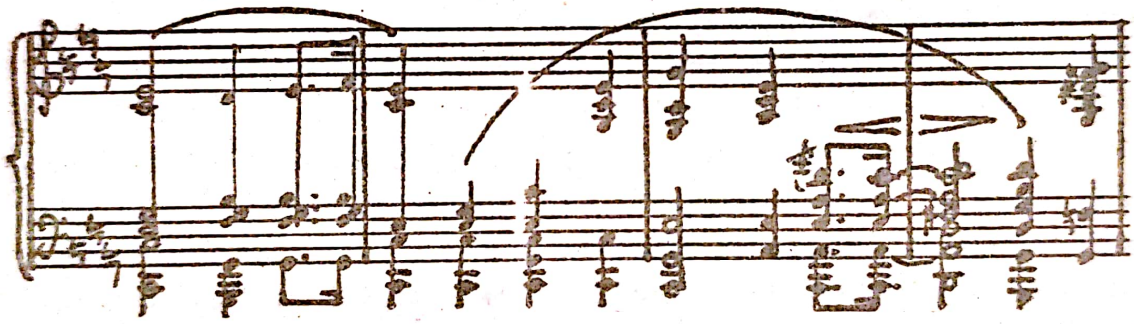
---

...f. Theodor Bălan, op.cit.

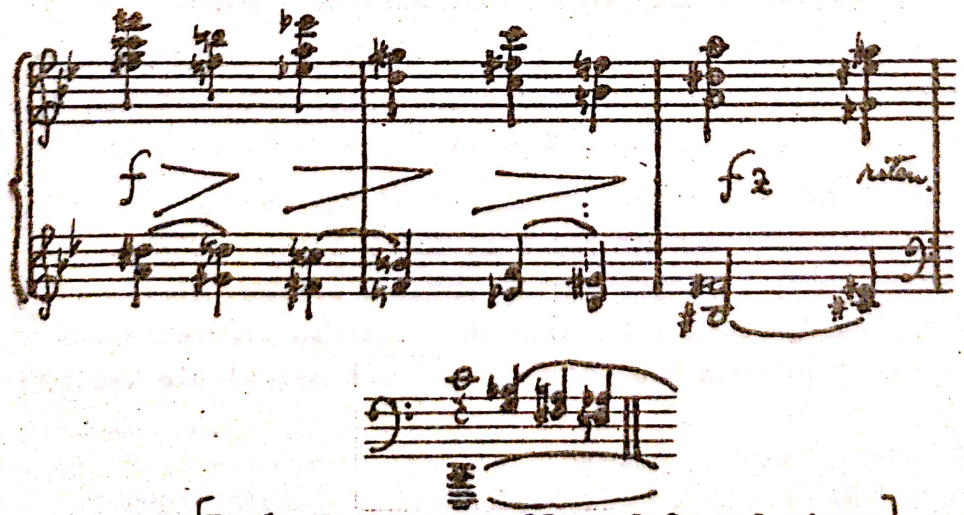
zează prin ponderea mai mare a înlănţuirilor plagale D-SD, prin manevrarea treptelor secundare ce slăbesc conceptul tonal (ex. nr. 5), precum şi inventarea acelor progresii armonice prin care s-a dăruit un caracter grav chiar paginilor ce nu pretindeau o importanţă deosebită. (exemplul nr. 6).



[Ex.4: Nocturna op.9 nr.1 în si bemol minor]

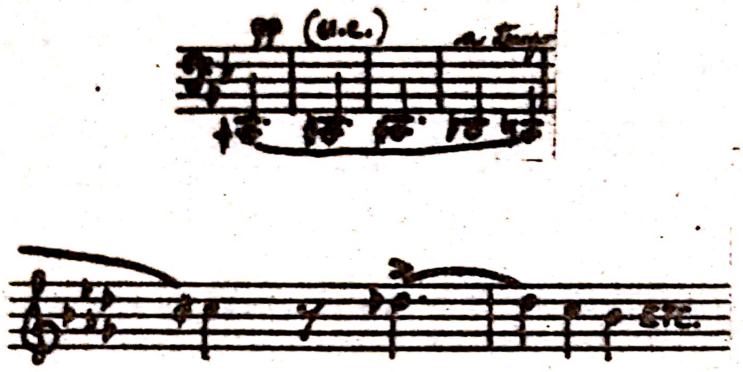


[Ex.5: Nocturna op.48 nr.1 în do minor]



[Ex.6: Nocturna op.15 nr.3 în sol minor
Nocturna op.48 nr.1 în do minor]

Structure de cvarte-cvinte din acordica chopiniană este transformată în figuraţie, care joacă de asemenea un mare rol în muzica lui Chopin, fiind legată de inovaţiile armonice. Această figuraţie realizează pe de o parte complicarea ţesăturii, pe de altă parte estompează interpretarea monofuncţională prin adăugarea de sunete străine, elemente polifuncţionale şi interpretarea acestora prin corespondentele lor enarmonice (exemplul nr.7).



Ex.7: Nocturna op.15 nr.3 în sol minor
Nocturna op.27 nr.2 în Re bemol minor

"In arta pianistică, subtilităţile armonice sînt în strînsă legătură cu pedalizarea"; [15] din infinitatea posibilităţilor de pedalizare (generate de efectele speciale pentru care sînt utilizate) la Chopin întîlnim majoritatea : pedala de legătură, de contrast, de sonoritate, armonică, mixtă; [16] acestea constituind un mijloc în plus de redare expresivă a conţinutului muzical, alături de obţinerea unor efecte timbrale originale, tipice.

Constituindu-se ca particularitate extrasă din solul natal, prin asimilarea creatoare a folclorului naţional, ritmica chopiniană se caracterizează prin originalitate şi tipicitate.

Pe lîngă rubato-ul atît de caracteristic interpretului Chopin, care ondulă întotdeauna melodia, sau o purta govăitoare, ca o sperietă serienă, rafinamentul accentelor conferă mobilitate discursului muzical şi adesea aproape un aspect de improvizaţie, [17] sesizîndu-se din plin începînd chiar cu primele măsuri ale noctur-

---

15) Theodor Balan, op.cit., p.282.

16) Mircea-Dan Răducanu - "Metodica predării pianului", Curs litografiat, Conservatorul de muzică "George Enescu" Iaşi, 1978.

17) cf. Ada Brumaru, op.cit.

nei nr.1 în si bemol minor. Chopin pretindea ca în execuţie mîna stîngă să fie coordonatorul ritmic, în timp ce dreapta să cînte "ad libitum"; dacă eşti sensibil - spune Liszt - este imposibil să nu intuieşti această "regulă a neregularităţii".

Rubato-ul chopinian, ornamentaţia bogată, şi diviziunile excepţionale mai puţin obişnuite pînă la Chopin, constituie factorii "care împing noţiunea ritmicii şi metricii clasice pe un teren nou, în care se întrevăd germenii diviziunilor contemporane, depăşirea simetriei metro-ritmice originale".[18]

- ✻ -

Originalitatea lui Chopin constă în aportul limbajului său la anticiparea muzicii moderne, el deschizînd perspectivele acesteia prin modul în care a înfăţişat problemele armoniemului, prin actualizarea modurilor vechi, prin aducerea folclorului pe primul plan al atenţiei.

Pe fondul literaturii pianistice de pînă atunci, Nocturnele lui Chopin înscriu o nouă modalitate de exprimare într-un anume gen : lirismul lor este de provenienţă vocală, iar factura lor pianistică este răspunsul la cerinţele spirituale ale tinerei generaţii - cerinţe atît de acute la acea vreme - de creare a unei muzici destinată numai auditiei.

Avînd gust pentru tot ceea ce era desăvîrşit, încheiat şi de excepţie, Chopin excela tocmai în detaliu, posedînd într-un înalt grad puterea de a sugera, de a sugestiona, drept care Heine l-a denumit "Raphael al pianului".

Lanţul înnoirilor aduse de Chopin în compoziţiile sale s-ar putea îmbogăţi la nesfîrşit, esenţial este de reţinut faptul că lui îi datorăm în mare parte existenţa muzicii moderne pentru pian, că - alături de alţi compozitori - el a revoluţionat pianistica romantica prin valorificarea la maximum a posibilităţilor instrumentului.[19]

Efectele timbrale obţinute prin pedalizare, cît şi prin rafinamentul tuşeului, prefigurează pe impresionişti şi pe Skriabin.

---

18) Vasile Herman - "Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească", Editura muzicală, Bucureşti 1977, p.27.

19) cf. Mircea-Dan Răducanu - op.cit.

Dintre marii maeştri pe care-i admira profund, Debussy îl prefera pe Chopin, de care era atras în mod deosebit, căutînd în interpretările sale tot ceea ce credea că ar fi fost procedeele maestrului. Asemeni lui Chopin, el spunea elevilor săi : "trebuie să uiţi că pianul are ciocănele", înţelegînd prin aceasta că interpretarea va avea,în general, un relief estompat. La fel ca Chopin, Debussy cînta aproape întotdeauna într-o atmosferă fără contururi precise, dar cu o sonoritate plină, fără duritäţi în atac, manifestînd o deosebită pasiune pentru modurile vechi.[20] Tot ca Chopin, impresioniştii considerau arta pedalei ca "un fel de respiraţie", căutînd să-şi asimileze tehnica interpretativă a acestuia ; pentru legato, pianistul trebuia să simtă sunetul în vîrful degetelor şi să păstreze "blîndeţe în forţă şi forţă în blîndeţe". Debussy însuşi cînta cum nimeni nu va mai reuşi s-o facă,[21] o altă trăsătură comună a acestuia cu Chopin.

Ca orice tînăr compozitor, la începutul creaţiei sale, Skriabin a fost tributar tiparelor stilistice ale lui Chopin, dar evoluţia propriei personalităţi a compozitorului modifică ansamblul mijloacelor existente, determinînd constituirea propriului stil. Un rol decisiv în influenţa creaţiei lui Chopin asupra lui Skriabin l-a avut în primul rînd asemănarea facturilor lor psihice, cît şi înclinaţia ambilor compozitori de a-şi interpreta propriile creaţii. In momentul în care influenţa nemijlocită a lui Chopin - manifestată în abordarea aceloraşi genuri şi forme - a încetat, tendinţele lui Skriabin"desprinse din acele creaţii au acţionat în continuare (prin intermediul unor mijloace şi procedee componistice total diferite de cele romantice)." [22]

In al doilea rînd, influenţa lui Chopin asupra lui Skriabin s-a datorat şi pianisticii lor, ca punct comun şi bază de pornire a compoziţiilor, baza interpretativă (amîndoi fiind celebri reprezentanţi ai generaţiei lor de interpreţi), determinînd în mare măsură analogia preocupărilor lor creatoare -(compoziţii tipic pianistice)- cît şi predilecţia însăşi a lui Skriabin pentru muzica lui Chopin.

Nocturnele lui Chopin au creat o adevărată vogă : pu-

---

20) cf. Marguerite Long - "La pian cu Claude Debussy", Ed.muzicală, Bucureşti, 1968.

21) ibid. - op.cit.

22) Zofia Lissa - op.cit., p.203-204.

ţine din compoziţiile sale au contribuit în aşa măsură la celebritatea sa, indicîndu-i mai clar tendinţele, caracterizîndu-i atît de bine stilul. Personalitatea compozitorului îşi pune amprenta - desigur de timpuriu - în acest gen, mai ales în dramaturgia sa muzicală, devenind dintr-un simplu "cîntec liric sub clar de lună" un teren aparte, compozitorul rupînd climatul elegiac, îmbogăţind şi virilizînd genul, conferindu-i ceea ce-i lipsise pînă atunci - un conţinut.

Importanţa lui Chopin constă în desprinderea sa organică din tradiţiile culturii poloneze, pe care le dezvoltă, stilul său fiind omogen şi unitar, atît de inimitabil în particularităţile sale şi în măiestrie, încît Chopin nu a dat o "şcoală" în muzică ; nu a avut continuatori, cu toate că a avut mulţi epigoni, rămînînd unic, inimitabil, cu toate că a fost atît de tipic, încît a putut deveni simbolul întregii epoci.

A N E X Ă

STRUCTURA NOCTURNELOR

Nr.1 - Lied tripartit

A	B	A
(monop.)	(bipart.)	(monop.)

Nr.2 - Lied pentapartit

A	B	A	B	A
(monop.)	(monop.)	(monop.)	(monop.)	(monop.)

Nr.3 - Lied tripartit

A	B	A
(bipart. cu repr.)	(trip.)	(monop. dublu)

Nr.4 - Lied tripartit

A	B	A
(monop. dublu)	(monop. dublu)	(monop.)

Nr.5 - Lied tripartit

A	B	A
(trip. bar-form)	(indiv.)	(monop.)

Nr.6 - Lied tetrapartit în "lanţ"

A	B	C	D
(bipart.)	(lanţ)	(monop. dublu)	(monop. dublu)

Nr.7 - Lied tripartit

A	B	A
(trip.)	(lanţ)	(monop.)

Nr.8 - Lied tripartit

A	B	A
(trip.)	(tripodic)	(bipart.)

Nr.9 - Lied bipartit

A	~
(trip.)	(lanţ)

Nr.10 - Lied tripartit

A	B	A
(pentap.)	(tripodic dublu)	(bipart.)

Nr.11 - Lied tripartit

A	B	A
(pentap.)	(trip. dublu)	(trip.)

Nr.12 - Lied pentapartit

A (trip. lanţ) B (trip.) A (lanţ) B (trip.) A (trip.)

Nr.13 - Lied tripartit

A (trip.) B (pentap.) A (trip.)

Nr.14 - Lied tripartit

A (pentap.) B (lanţ) A (lanţ)

Nr.15 - Lied tripartit

A (pentap.) B (lanţ) A (monop.)

Nr.16 - Lied tripartit

A (monop. dublu) B (lanţ) A (lanţ)

Nr.17 - Lied tripartit

A (trip.) B (trip.) A (lanţ)

Nr.18 - Lied tripartit

A (lanţ) B (indiv.) A (lanţ)

Nr.19 - Lied bipartit dublu

A (bipart.) B (monop.) A (bipart.) B (monop.)

(Nr.20 - Lied tripartit)

A (monop. dublu) B (lanţ) A (monop.)

- - -

B I B L I O G R A F I E

1. Bălan, Theodor. Chopin. Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
2. Brumaru, Ada. Romantismul în muzică. Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
3. Bourniquel, Camille. Chopin. Paris, Ed.du Seuil, 1960.
4. Bughici, Dumitru. Dicţionar de forme şi genuri muzicale. Bucureşti, Editura muzicală, 1978.
5. Gide, André. Revue musicale. Paris, 1931.
6. Grenier, Jean-Marie. Chopin.
7. Herman, Vasile. Formele muzicale ale clasicilor vienezi. Curs litografiat. Conservatorul de muzică "G. Dima, Cluj-Napoca, 1973.
8. Herman, Vasile. Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească. Bucureşti, Editura muzicală, 1977.
9. Karasowski, Moritz. Chopin. Dresda, F.Ries Verlag, 1877.
10. Lissa, Zofia. Studia nad tworczoscia Fryderyka Chopina. Warszawa, P.W.M., 1970.
11. Liszt, Franz. Chopin. Bucureşti, Editura muzicală, 1958.
12. Long, Marguerite. La pian cu Claude Debussy. Bucureşti, Editura muzicală, 1968.
13. Pascu, George. Istoria muzicii universale. Curs litografiat. Conservatorul "G.Enescu" Iaşi.
14. Paşcanu, Alexandru. Manual de armonie, pentru anii I-II licee de muzică. Bucureşti, Editura didactică, 1974.
15. Poirée, Élie. Chopin. Paris, Ed.Laurens.
16. Pourtalès, Guy de. Chopin ou le poète. Paris, Ed.Gallimard, 1927.
17. Răducanu, Mircea-Dan. Metodica predării pianului. Curs litografiat. Conservatorul "G.Enescu", Iaşi 1978.
18. Sollertinski, Ivan. Despre muzică şi muzicieni. Bucureşti, Editura muzicală, 1963.
19. Stromenger, Karol. Comentariu la ciclul Opere complete - Nocturne, disc editat de Casa de discuri Muza, Varşovia.
20. Şerfezi, Ioan. Manual de teorie şi solfegii. (clasa a X-a, licee de muzică). Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1966.

ooooo000ooooo

PARALELĂ ÎNTRE "PRIVELIȘTI MOLDOVENEȘTI" DE M. JORA ȘI "SUITA SĂTEASCĂ" DE G. ENESCU

Gabriela Oceanu

Create la un interval doar de 14 ani între ele, suita "Priveliști moldovenești" de M. Jora și "Suita nr. 3"(Sătească) de G. Enescu relevă o sferă comună de preocupări în ceea ce privește orientarea programatică - inspirația din natură - și stilistică-românească, în esență. Aceasta confirmă apartenența lor la aceeași cultură națională și la aceeași etapă - interbelică - din evoluția gîndirii muzicale a sec.XX. În același timp, fiecare din cele două lucrări constituie o entitate distinctă, datorită atît faptului că ele poartă efigia unor personalități mari și bine individualizate din școala noastră românească, cît și datorită mutațiilor rapide ce au loc în sînul acestei școli, reflectînd cauze interne sau schimbările din creația muzicală europeană a secolului[1].

În creația muzicală europeană din primul pătrar al veacului nostru se conturau poziții diferite față de programatism, concept de care se leagă existența celor două lucrări în discuție aici. Atitudinile erau diverse în funcție de orientarea generală pe care o împărtășeau compozitorii, grupați relativ în curente ce nu se excludeau unul pe altul, diferențele manifestîndu-se atît de la un compozitor la altul, cît și în creația fiecăruia, de la o etapă la alta. Postromantismul, reprezentînd continuarea unor tradiții mai vechi, preia conceptul programatic, care implică infiltrația altor forme de limbaj pe tărîmul muzicii. Impresionismul, desprins din marea falangă romantică și totuși voit opus acesteia, adaptează conceptul respectiv la propriul său mod de manifestare. Expresionismul, deși este un produs ultim al artei romantice, o limită maximă a sa, preferă muzicii cu program pe aceea cu text (operă, lied), care este o altă ipostază a principiului artei sincretice[2]. Neoclasicismul secolului XX, care nu se închegă ca un curent propriu zis, ci ca o reacție împotriva direcțiilor de mai sus, prezentă în unele etape din evolu-

ţia sinuoasă a compozitorilor epocii moderne, se manifestă oscilant faţă de asocierea muzicii cu alte arte; spre deosebire de neoclasicismul secolului XIX, care, vrînd să contracareze abuzul de artă sincretică romantică, se orientează net către muzica absolută, concretizînd prin aceasta tezele hanslickiene, în secolul XX atitudinea neoclasică este mai puţin exclusivistă, ea lăsînd loc, alături de muzica pur instrumentală şi celei cu text sau cu program.

Scolile naţionale, inclusiv cea românească, sînt recipiente, în grade diferite, ai tuturor acestor tendinţe, pe care se grefează aportul specific al limbajului lor naţional folcloric. Repercutarea diferitelor atitudini faţă de arta muzicii în cadrul lor este diversă, prioritate avînd însă postromantismul şi impresionirmul; primul avea putere asupra acestor şcoli pentru că era urmaşul direct al curentului romantic, sub semnul căruia ele se născuseră în secolul precedent; impresionismul însă oferea acestor şcoli căi mult mai maleabile de afirmare a specificului lor naţional, datorită unei elasticităţi ce depăşea cadrul romantic[3]. Sub impulsul acestor curente europene, la care se adaugă tradiţia şcolilor naţionale înaintaşe, programatismul se dezvoltă în sînul culturilor naţionale actuale, care se afirmă şi pe această cale ca entităţi distincte în cadrul muzicii moderne universale.

In muzica europeană de la începutul epocii noastre se continuă genurile programatice inaugurate de romantici şi adaptate de impresionişti. In mod firesc însă, cele mai vechi cedează treptat locul celor mai recente, astfel încît poemul simfonic creat de Liszt este înlocuit treptat de genurile de tipul suitei. Implicit se înregistrează îndepărtarea de formele dezvoltătoare (ciclice sau nu) care presupun travaliul unui material tematic muzical dat şi substituirea acestora cu şiruri de imagini, juxtapuse, mozaicate, după modelul creat de Debussy[4]. Pe plan stilistic, această înlocuire a unor genuri cu altele va implica adoptarea unei mari "libertăţi" în raport cu tradiţia clasico-romantică, ceea ce se traducea prin aparenţa improvizaţie melodică[5], fluctuaţia ritmică, frazarea asimetrică a discursului muzical, armonie nesupusă trisemului clasic şi relaţiei fundamentale tonică-subdominantă-dominantă.[6]

Programul noilor genuri capătă el însuşi o orientare

particulară, alegînd dintre temele preprii romanticilor nu pe cele care fac aluzie la epic sau dramatic, ci pe cele de nuanţă lirică-pitorească, cu deschidere spre natură şi spre transpunerea în muzică a impresiei (înţeleasă în grade diferite de profunzime) produsă de ea asupra omului.

In această nouă tendinţă programatică se încadrează compozitori aparţinînd diferitelor şcoli naţionale sau chiar unii din ţări cu o bogată tradiţie clasică şi romantică de care şi sînt strîns legaţi cum este şi neoclasicul Max Reger, călăuzitorul lui M. Jora.

Pentru şcoala muzicală românească, începutul secolului XX însemna etapa de "compensare"[7] a simfonismului, prin abordarea genurilor de tip european[8]. Fără a repeta toate etapele de evoluţie parcurse deja de muzica apuseană, compozitorii noştri se preocupau de genuri mai puţin ample decît simfonia, ca poemul simfonic, care culminează în primul sfert de veac în creaţia aparţinînd şcolii lui A. Castaldi. Acest gen punea la dispoziţie compozitorului posibilităţi de tratare simfonică, fără a-l constrînge la rigorile simfoniei, oferindu-i modelele romantice cu o mai liberă desfăşurare a discursului muzical. Cultivarea acestui gen coincide cu o orientare universalistă a compozitorilor noştri, atît ca tematică, cît şi ca limbaj.

Treptat se ridică însă alte probleme specifice unei tinere şcoli naţionale, a căror acuitate prilejuieşte în jurul anului 1920 dezbateri aprinse, concretizate în paginile revistei "Muzica". Disputele la care au participat toţi cei ce se aflau în plină evoluţie creatoare aveau în centru lor problema capacităţii integrării unor microstructuri muzicale de origină autohtonă în cuprinsul unor tipare tradiţionale simfonice. Dificultatea o ridica incompatibilitatea unor forme şi construcţii muzicale născute într-un anumit climat socio-cultural, condiţionate de anumite microstructuri - pe de o parte - şi elementele aparţinînd folclorului nostru, cristalizate secole de-a rîndul în altă atmosferă spirituală şi purtînd un ethos particular. Fără a se profila o opţiune netă cu privire la simfonizarea cîntecului românesc, se înregistrează totuşi, după 1920, o mai mică pondere a abordării travaliului simfonic[9] în favoarea creaţiilor bazate pe înlănţuirea de imagini ca suita, tabloul simfonic, reluîndu-se şi unele mai vechi - rapsodia şi dansul simfonic.

Asemenea genuri vor juca un rol important mai ales sub forma unor piese cu program, în care imaginile poetico-muzicale se vor împleti într-o manieră moştenită din creaţia impresionistă sau aceea a şcolilor naţionale înaintate. Între acestea suita programatică devine gen reprezentativ în creaţia românească simfonică interbelică. Abordînd natura sau viaţa rustică, teme apte pentru o prezentare în şir de imagini, ea înlocuieşte subiectele narative sau dramatice (de preferinţă din literatura universală sau din mitologie) care însoţeau dezvoltarea poemului simfonic din primele decenii ale secolului.

Evoluţia suitei programatice va fi marcată de două lucrări cu rol de piloni: "Privelişti moldoveneşti" de M. Jora (1924) şi Suita nr. 3 "Săteanca" de G. Enescu (1938), una reprezentînd un început şi alta o culminaţie a genului în creaţia românească modernă.

Restrîngînd datele particulare ale gestaţiei acestor lucrări, putem constata că ambele au un punct comun de pornire: evocarea naturii şi a plaiurilor natale, localizate mai precis la Jora[10] şi sugerate doar auditerului la Enescu. Această temă imprimă ambelor suite o notă de impresionism, explicabilă prin contactul îndelungat şi direct al lui Enescu cu cultura franceză, sau prin relaţia nemijlocită a lui Jora cu acest fel de muzică, prin intermediul profesorului său Max Reger, sau a ecourilor ei ajunse în ţara noastră. Chiar în anii de studiu ai lui Jora la Leipzig, Rger se apropia de concepţia impresionistă a lui Debussy, ceea ce se manifestă în "Romantische Suite" op. 125 (1912). In partea I-a a acestui ciclu de poeme intervine, în gîndirea unui urmaş al lui Bach şi Brahms, o înclinaţie spre modalism apropiată de limbajul impresionist, care va reapare în creaţia lui Jora, în "Poveste indică" şi "Privelişti moldoveneşti", lucrări de tinereţe ale compozitorului.

Deşi au un izvor comun - lirismul de nuanţă impresionistă - cele două lucrări diferă între ele; aceasta se datoreşte atît unor cauze de ordin extern - gradul diferit de relaţie cu muzica franceză, prelungită la Enescu şi dincolo de perioada studiului, dar şi de ordin personal, legate de configuraţia particulară a fiecăruia din cele două personalităţi creatoare. Ethosul liric prezent în suita lui Enescu se regăseşte în întreaga lui creaţie, fiind o notă dominantă a sa, absorbită din

lumea lui natală. M. Jora, desprins de pe aceleaşi plaiuri melcome moldovene, ni se dezvăluie în toată muzica sa ca o natură reţinută, uşor caustică, la care liricul este mai totdeauna autopersiflat de un umor ironic, iar elementul pitoresc este viu, colorat, dinamic, în manieră mai curînd stravinskiană decît debussystă.

In suita lui M. Jora doar două din cele patru părţi ale ei au un caracter liric, dar şi aici intervine un element contrastant prin ritmul său pregnant - tema 2 din partea I-a - care va reapare apoi în toată lucrarea. Paginile lirice din suita lui Enescu - partea a III-a şi a IV-a - constituie punctul culminant al lucrării sale, atmosfera lor răsfrîngîndu-se asupra întregului opus.

In ceea ce priveşte metoda de creaţie, ca şi formele muzicale ce decurg din ea, Jora va alege tipare care permit alăturarea de idei - partea I-a este în formă de lied, a II-a este un scherzo-, va imprima o manieră lirică şi o tratare mai puţin severă a formei de sonată care presupune un travaliu tematic - partea a III-a - sau va lăsa discursul muzical să se desfăşoare liber - în partea a IV-a.

Acestea confirmă atît că suita este o lucrare de tinereţe fiind rodul unei experienţe componistice încă restrînse, cît şi opinia lui Jora despre forma liberă, pe care el o considera deocamdată, a fi vegmîntul cel mai adecvat pentru o creaţie ce a luat fiinţă din melosul românesc[12].

In acelaşi timp însă, depăşind condiţiile arătate, compozitorul se afirmă deja ca un deschizător al unui drum pe care suita lui Enescu îl va împlini. Invingînd şi rezerva ce se manifestă la noi în jurul anului 1920 faţă de aplicarea metodelor de dezvoltare sonato-simfonică la elementul autohton, Jora înlocuieşte maniera rapsodică obişnuită în genul suitei cu forme ample, adaptate la specificul gîndirii muzicale româneşti.

In suita lui Enescu, forma arhitectonică este mai complexă, pornind de la sonată în partea I-a, continuînd cu scherzo combinat cu formă de sonată şi rondo în partea a II-a, formă de lied - partea a III-a - desfăşurare liberă a părţii a IV-a şi variaţiuni împletite în formă de rondo în final (partea a V-a). Modul particular de abordare a formei muzicale se datoreşte maturităţii componistice a muzicianului în momentul creării lucrării, cît şi gradul de dezvoltare înregistrat a-

tunci de simfonismul românesc.

Chiar dacă complexitatea formelor nu este aceeaşi la ambii compozitori, lucrările lor în discuţie au la bază un principiu comun de creaţie, cel ciclic, moştenit din tradiţia romantică a secolului al XIX-lea. Astfel, cea de a doua idee muzicală din prima parte a suitei lui M. Jora, caracterizată printr-un ritm pregnant şi constituită din două celule ritmice[13] va juca rolul de nucleu al întregii lucrări, de "celulă generatoare" a ei. Ea va reapare în partea a II-a, cu ambele celule modificate ca sens intervalic[14], constituind ideea de bază a primei secţiuni A din scherzo. Partea a III-a a suitei, scrisă în formă de sonată, dispune de un material tematic propriu, unul expus de vioară[15] şi altul de violoncel[16]. Pe lîngă acest cuplu tematic, motivul II din tema-nucleu este extrem de frecvent, apărînd în diferite ipostaze; în expoziţie el este intonat "dolce" dar clar de către celestă şi corzi[17], iar în dezvoltare, deşi mai fărîmiţat în fragmente, el devine foarte frecvent, trecînd de la flaut şi corzi la clarinet, unde ritmul său variază[18]. Expus integral "con fuoco" acest motiv principal atinge în repriză pregnanţe maximă, intonat fiind de întreaga orchestră[19]. In final[20] îşi face reapariţia atît tema-nucleu, cu ambele motive - M1 şi M2, cît şi tema I din partea I-a, întărindu-se astfel caracterul ciclic al lucrării. Tema-nucleu a suitei lui Jora generează şi partea a IV-a prin adaptarea caracterului său la programul acestui final ("Alai ţigănesc"); ritmul zglobiu este înlocuit de o formulă cu sens marţial care însoţeşte sosirea şi plecarea "alaiului"; M2 din această temă revine într-o succesiune liberă pe parcursul întregii părţi.

In suita lui Enescu, procesul de constituire al materialului muzical este similar cu cel al lui Jora, aşa cum vom urmări ulterior, înrudirea temelor făcîndu-se tot pe baza unui element expus încă din prima parte a lucrării.

Atît în cazul lui Jora cît şi al lui Enescu, contururile mari ale formei sînt adecvate doar în modul general programului, ele păstrîndu-şi caracterul abstract cu care le-a învestit tradiţia clasică. Detaliile microstructurale nu obligă nici ele la corespondenţe directe cu o realitate exterioară muzicii, dar o sugerează prin plasticitatea lor.

In ceea ce priveşte stilul, în creaţia joresică din dece-

niul al III-lea elementul predominant este melodia, cu care abia mai tîrziu va rivaliza forţa ritmului şi a armoniei. Deocamdată acestea sînt subordonate ţesăturii omofonice, care este şi principala purtătoare a specificului românesc.

Jora nu face apel la citatul folcloric, dar unităţile morfologice care generează discursul muzical (teme, motive, celule) sînt invenţie proprie într-un stil românesc uşor de identificat, ceea ce face din suita "Privelişti moldoveneşti" una din primele lucrări româneşti simfonice cu o puternică amprentă naţională. Ceea ce imprimă pecetea românească melodiei lui Jora este caracterul ei modal. Intr-o perioadă în care cercetarea folclorului se intensifica, cu dorinţa de a se depăşi limitele cunoaşterii anterioare, sînt descoperite aspecte modale diverse. La aceasta se adaugă creşterea capacităţii compozitorilor de a mînui mai uşor structurile date, putînd să le îmbogăţească într-o manieră proprie care să nu le afecteze esenţa. Astfel, conturînd prima temă din partea I-a, Jora suprapune modului lidian din acompaniamentul susţinut de corzi o contratemă la flaut, alcătuită dintr-o succesiune de tonuri şi semitonuri[21]. Caracterul românesc al acestei teme se completează prin configuraţia ei ritmică, care, deşi încadrată în bare de măsură, trădează un substrat improvizatoric, un stil rubato. Intonaţia ei la flaut îi adaugă un plus de particularizare naţională, conferindu-i o nuanţă pastorală.

Elementele menţionate, la care trebuie adăugat ritmul fluent şi voit monoton al acompaniamentului, imprimă acestei părţi I-a a lucrării o factură uşor impresionistă, nerepetabilă în creaţia de maturitate a lui Jora[22]. Curgerea apei Tazlăului sugerată de acompaniament îşi va găsi corespondent în fundalul sonor din partea a IV-a "Pîrîu sub lună" a suitei lui Enescu, marcat însă de o linie sinuoasă, repartizată harpei.

Intre partea I-a a suitei lui Jora şi cea de a IV-a a lucrării lui Enescu există o similitudine pe plan muzical, legată de atmosfera comună pe care programul o sugerează, ceea ce le apropie pe amîndouă de impresionismul francez. Enescu, ca şi Jora, îşi alege ca solist un instrument de suflat, melopeea sa transmiţîndu-se de la saxofon la oboi, iar apoi la clarinet şi flaut; susţinută pe durate lungi într-o mişcare moderată, ea se conturează mai întîi în salturi intervalice care se diminuează treptat. Contrastul între secţiunile părţii, care la Jo-

ra se realizează prin apariţia elementului ritmic care va constitui liantul întregii sale suite, este reprezentat la Enescu prin amplificarea discursului muzical sub forma heterofoniei, la care concură toate instrumentele.

Această formă de limbaj, constantă în întreaga creaţie enesciană, dar absentă la Jora, îl individualizează pe Enescu faţă de toţi confraţii săi români, conferind originalitate discursului său muzical şi un caracter autohton stilizat şi profund[23]. Totodată, heterofonia este o trăsătură distinctivă a lui Enescu şi faţă de stilul lui Debussy, care făcea apel la verticalitatea armonică; întreaga parte a IV-a a suitei este impregnată de o atmosferă impresionistă, realizată însă cu mijloace personale[24].

In aceeaşi sferă generală de imagini poetice muzicale se derulează şi cea de a III-a parte a suitei lui Jora, ca şi partea a III-a din suita lui Enescu. Chiar dacă nu egalează complexitatea şi frumuseţea paginii enesciene corespondente, "Grîu sub soare" este momentul din suita lui Jora care a stîrnit cel mai viu interes[25]. Dincolo de tălmăcirea verbală - care rămîne totdeauna aproximativă şi greu de verificat - sau de observarea ei sub aspectul influenţelor stilistice, ea este unanim recunoscută ca o pagină simfonică specific românească.

Nici de astă dată nu este vorba de citate folclorice, ba chiar nici de teme în stil popular, ci de o atmosferă generală pe care Jora o realizează într-un stil personal şi rafinat, cu ajutorul unor microelemente absolut originale. Această parte se supune greu analizei atunci cînd vrem să surprindem relaţia între gîndirea proprie a compozitorului şi apartenenţa sa naţională, ca şi atunci cînd încercăm să urmărim, pe alt plan, corespondenţa imaginii muzicale cu programul.

Partea a III-a se axează pe acelaşi principiu de verticalitate care lasă loc unor scurte dar clare conturări melodice, fie la corzi, fie la instrumentele de suflat. Variate din punct de vedere ritmic, ele sînt cel mai adesea complementare, aşa încît unele joacă rol de fundal, iar altele se reliefează într-un mod foarte sugestiv.

Este interesant faptul că un material muzical destinat să sugereze "liniştea ce domneşte pe cîmp" sau "legănarea în valuri dulci şi regulate a spicelor de grîu"[26] este plămădit de Jora într-o formă de sonată, al cărui dinamism tradiţional es-

te amintit aici doar de mişcarea allegro moderato. Motivul principal[27] al corzilor, sugerînd poate adierea vîntului în lanul de grîu, este corespondent, prin ritm şi intonaţii cromatice, al motivului din partea I-a, cel menit să evoce curgerea apelor. Orchestraţia foarte aerată, incluzînd coloritul harpei şi celestei, întregeşte această pagină muzicală devenită clasică în creaţia noastră.

Timbrul destinat motivului principal este completat cu intervenţiile flautelor, care vor rămîne apoi într-un dialog permanent cu corzile de la care vor prelua uneori întîietatea în conducerea melodiei.

Cea de a doua temă[28], expusă de violoncele, se desfăşoară într-un mers ritmic regulat, poco marcato, dar depăşeşte legea clasică a contrastului tematic pregnant, întregind cu alte variante atmosfera creată de tema I-a. Ceea ce crează un contrast mai accentuat este reapariţia motivului 2 din tema-nucleu[29] care va anima întreaga lucrare prin configuraţia sa ritmică. Dezvoltarea, care inversează locul temelor[30], nu omite nici ea motivul 2 din tema-nucleu, supunîndu-l însă unui bogat travaliu ritmic. Repriza p·eia ideea I-a, dar de astă dată la flaute[31], care cedează corzilor rolul de complement pe care îl aveau iniţial. M 2 ocupă şi de astă dată un rol important, completat în finalul lucrării şi cu motivele componente din tema I-a a părţii I-a, ceea ce subliniază o atmosferă asemănătoare.

Dacă forma muzicală rămîne şi în această parte factorul generalizator în raportul muzică-program, sarcina de a sugera elemente exterioare muzicii îi revine orchestraţiei deosebit de plastice.

Enescu alege pentru partea a III-a din suita sa o formă de lied, dar construită astfel încît imaginile muzicale să nu se repete (A B C), pentru ca întregul lor conţinut bogat să poată fi epuizat. Recurgînd la mijloace uneori simple pentru ilustrarea programului propus ("Vechea casă a copilăriei, la apus de soare. Păstor. Păsări călătoare şi corbi. Clopot de vecernie"), ajungînd pînă la onomatopee, Enescu pecetluieşte totul cu gîndirea sa complexă, transformînd fiecare detaliu în material propriu, intraductibil şi neconfundabil.

Pentru a încadra această parte în întreg, Enescu readuce chiar de la începutul ei motivul din scherzoul anterior, supu-

nîndu-l cerinţelor noii atmosfere, cu totul diferită faţă de cea de pînă acum. Structurat intervalic într-un fel tipic pentru Enescu (secundă, urmată de jocul de terţe), acest motiv reprezintă efigia compozitorului într-o nouă ipostază[32].

Heterofonia, caracteristică lui Enescu, se manifestă în partea a III-a a suitei prin "continuitatea monodiei şi discontinuitatea timbrală"[33] şi devine, astfel, asemănătoare cu "Klangferbenmelodie". Deşi acest procedeu angajează aici toate instrumentele în desfăşurarea discursului muzical, cîteva din ele joacă un rol evocator deosebit; violina solo poartă leitmotivul acestei părţi[34], iar oboiul intonează o monodie fără acompaniament, o cantilenă largă cu alură de doină pastorală, sugerată de timbru, ritmul rubato şi intonaţia cromatică de natură modală[35].

Intervenţia disonantă a alămurilor într-o manieră modernă de "clustere" aduce o notă stranie în atmosfera de reverie bucolică a întregului, dar ea va fi înlăturată de glasul profund cu o mare forţă evocatoare, al clopotelor. Toată această parte a III-a este realizată de Enescu cu o coloristică pe care Jora încă nu şi-o putea propune în momentul creării suitei "Privelişti moldoveneşti"; el va cuceri această forţă plastică, într-un chip cu totul personal, în lucrările de maturitate.

Dacă latura lirică a celor două suite denotă un stil încă în formare la Jora, dar deja împlinit la Enescu, pentru care ea reprezintă o dominantă a stilului, tărîmul imaginilor dinamice ne relevă o egală măiestrie a compozitorilor. Încadrîndu-se într-o sferă comună de oglindire a unei realităţi extramuzicale şi de realizare muzicală, partea a II-a a suitei lui Enescu ("Copii în aer liber") corespunde părţii a II-a ("Joc") din lucrarea lui Jora, iar "Dansurile ţărăneşti" enesciene (V-a) sînt paralel cu "Alaiul ţigănesc"(p. a IV-a) joresc.

In ambele compoziţii se conturează idei pregnante, concise, unele din ele fiind impregnate de specificul dansului românesc. Aceeaşi particularitate naţională este evidentă şi în temele lirice; Jora crează un moment liric de relaxare chiar în tumultul finalului[36], printr-o temă care, intonată de vioară, aduce în acţiune, alături de resursele jocului ţărănesc şi pe cele ale folclorului lăutăresc.

Pentru partea a II-a a suitei lor, ambii compozitori aleg ca tipar de construcţie scherzo-ul, adecvat programului şi ca-

racterului temelor. Ideea principală din scherzo-ul lui Jora, construită din motivele temei-nucleu, sudează legătura acestei părţi cu restul lucrării. Dialogul suflătorilor cu corzile, care preiau pe rînd ideea centrală, face ca discursul orchestrei să rămînă mereu echilibrat. Trio-ul[37] lasă loc unei teme cu un pronunţat caracter de joc românesc, în mod lidian. Revenirea scherzo-ului[38] aduce cu sine o amplificare orchestrală şi o ornamentare bogată a liniilor melodice, iar apoi combinarea metrului celor două teme - din scherzo şi trio - şi suprapunerea lor.

Scherzoul lui Enescu capătă dimensiuni noi în raport cu forma clasică prin pregnanţa temei principale, devenită un adevărat refren al acestei părţi[39], prin travaliul pe care îl suportă elementele de bază, ca şi prin contrastele evidente de scriitură, ritm şi orchestraţie dintre diferitele secţiuni. Trio-ul opune scherzoului o ţesătură heterofonică, faţă de cea verticală, un ritm excepţional de duolete, faţă de cel normal de 3/8 şi o mixtură timbrală în care rolul preponderent îl joacă suflătorii (doi oboi, apoi două trompete şi mai tîrziu un fagot) şi percuţia, incluzînd şi pianul.

Dacă scherzourile corespondente ale celor două suite se încadrează armonios în întregul lucrărilor, atît prin conţinut cît şi prin valoarea lor, finalurile nu sînt lipsite de o notă de convenţional implicată în caracterul lor fastuos, de un efect oarecum exterior, fără prea mare forţă concluzivă. In ambele cazuri este prezentă o manieră rapsodică, de înserare şi tratare a unor elemente de sorginte populară evidentă. Pentru Enescu aceasta era doar o reminiscenţă a unei concepţii pe care o utilizase în tinereţe în cele două rapsodii, pe care o preluase într-un mod elevat în suita a I-a şi a II-a pentru orchestră. De data asta o încadrează într-o formă amplă de variaţiuni şi rondo, rod al îndelungatei sale experienţe componistice.

In finalurile acestor două suite se îmbină elemente de folclor ţărănesc şi lăutăresc; la Jora, tema cu caracter lăutăresc îmbracă o haină sentimentală, trădînd o atitudine uşor persifilantă a compozitorului, caracteristică pentru creaţia sa de mai tîrziu. Enescu va imprima însă temei cu rezonanţe lăutăreşti acelaşi caracter dinamic propriu şi primei teme de dans rustic[40]. Acest dinamism este învesmîntat timbral de gla-

sul viorii soliste, ce foloseşte o tehnică de factură lăutărească care o însoţeşte atunci cînd revine pe parcursul lucrării[41].

Prin titlu, ca şi prin desfăşurarea muzicală, finalul suitei enesciene rămîne în zona mai generalizantă a dansului, conţinînd doar asociaţiile coregrafice pe care acesta le poate sugera, în timp ce Jora îşi încheie lucrarea cu "Alaiul ţigănesc" ce poate fi interpretat cu mai multe detalii.

Enescu evită particularizările programatice şi în prima parte a lucrării sale, în pofida titlului de "Reînviere cîmpenească". Din ea se degajă un sentiment general de jubilaţie calmă, o expresie esenţializată a spiritului românesc ancestral, a comuniunii omului de pe aceste plaiuri cu natura, a înţelepciunii pe care această înfrăţire i-o dăruieşte. Climatul acesta ideo-afectiv, care nu necesită detalieri paramuzicale şi nici prezenţa corespondenţelor ler sonore este încadrat într-o formă de sonată. Această fructificare a metodelor simfonismului în genul suitei este puţin obişnuită în literatura muzicală românească şi chiar universală. In prima parte a suitei se conturează toate trăsăturile ce au dat unitate întregii lucrări; pe primul plan se află elementele al căror profil ritmo-melodic constituie materialul de bază al suitei, prin încadrarea lui şi adaptarea la atmosfera proprie fiecărei părţi. Ele confirmă principiul ciclic propriu gîndirii muzicale enesciene, dovedind totodată, prin ele însele, o construcţie caracteristică lui Enescu, un "microciclism intervalic" specific care poate intra în cele mai diverse combinaţii. Heterofonia tipic enesciană se afirmă de la începutul suitei, învesmîntînd apariţia temei a II-a[43].

In ceea ce priveşte orchestraţia, se remarcă faptul că forma particulară de polifonie pe care o mînuieşte Enescu - heterofonia - solicită toate instrumentele deopotrivă în cuprinsul discursului muzical. Si totuşi, este vizibilă preferinţa pentru vioară a compozitorului-violonist, care asimilase profund tradiţia populară, în cadrul căreia acest instrument deţine un loc important. Cel care a dedicat o întreagă parte din suita I-a pentru orchestră grupului de coarde, va face ca vioara să fie şi în suita a III-a purtătoare de cuvînt a temei principale în cadrul formei sonată. Tot ei îi revine primul loc şi în partea a III-a, aşa cum am arătat deja, adică tocmai

în momente foarte reprezentative ale acestei lucrări. Rolul viorii soliste depăşeşte finalitatea ilustrativă programatică, trecînd în sfera unor datumuri esenţiale ale folclorului nostru, expresie a unor stări fundamentale ale unui climat sociopsihologic particular.

Concluzionînd cele spuse pînă aici, putem reafirma şi sublinia că cele două suite în discuţie, a lui M. Jora şi a lui G. Enescu, se încadrează în aceeaşi sferă generală a simfonismului românesc programatic interbelic, avînd ca scop programatic evocarea plaiurilor natale şi ca mijloace, elemente specifice unei şcoli naţionale, şi că ele reprezintă poli diferiţi, atît în creaţia românească, cît şi în aceea a fiecărui compozitor în parte.

Pentru suita lui Jora sînt binevenite înseşi cuvintele compozitorului, cînd constată că: "Dacă ne gîndim cît timp i-a trebuit muzicii ca să ajungă la dezvoltarea ei de astăzi, ne putem explica greutăţile ce întîmpină compozitorii noştri în căutarea drumului care-i va conduce la opera de artă ce va pune bazele unei şcoli noi[44]. Deşi terminată la cinci ani după ce a rostit aceste cuvinte suita este încă o ilustrare a problemelor pe care ele le ridică.

Simplitatea neoclasică a formei, realizată în cea mai mare parte prin juxtapuneri de idei şi tratată cu oarecare libertate, prioritatea melodică, subliniată de verticalitatea acordică, urmărind ieşirea pe calea disonanţei din sfera tonală fără a păşi încă total pe drumul unor măiestrite înlănţuiri modale, prezenţa, evidentă pe alocuri, a melosului românesc, dar ocolind citatul, culoarea timbrală care trădează încă o metodă de învesmîntare "a posteriori" a unor alte elemente de bază, cu rol primar şi primordial, sînt semnele unui stil joresc încă în formare. Totodată ele sînt expresia unei şcoli muzicale încă tinere, care, dacă cucerise, în primele decenii ale secolului XX, principiile tratării simfonice, o făcuse însă într-o manieră universalistă (cu "iz" românesc); acestea trebuiau acum adaptate unei gîndiri naţionale de esenţă, sau înlocuite cu altele mai uşor adaptabile.

In etapa în care a fost creată lucrarea lui Jora, cînd puţini compozitori români căutau cu consecvenţă precizarea unui stil românesc în muzica cultă, ea este "una din cele hotărîtoare pentru evoluţia întregii şcoli de compoziţie românească"[45].

Suita lui Jora reprezintă o sinteză artistică realizată cu măiestrie; factura neoromantică, provenită din accentul care cade pe melodie şi armonie, aceasta din urmă oscilînd între tensiune şi relaxare, modernismul, vădit în asimetria unor formule ritmice şi în lipsa efuziunilor romantice, impresionismul ce promovează modalul şi bogăţia paletei timbrale (Jora preferînd însă tonuri vii, crude) se contopesc cu melosul românesc, care impregnează toate compartimentele stilistice cu consecvenţă dar fără ostentaţie.

In decada a IV-a a secolului nostru, compozitorii români sînt preocupaţi de abordarea suitei simfonice în care dominanta naţională este vizibilă[46]. Concomitent cu aceasta, se afirmă simfonia românească, marcînd o primă etapă de înflorire în dezvoltarea acestui gen[47]. Toate genurile simfonice, cărora li se alătură şi concertul, se subordonează manierei de tratare simfonică, ceea ce se traduce prin echilibru, simetrie, formă arhitectonică solid construită şi bazată pe un bogat travaliu tematic. In acest moment, muzica simfonică participă la realizarea unui stil românesc cu identitate proprie în ansamblul muzicii universale, la realizarea "încheierii procesului de formare a limbii muzicale culte româneşti"[48]. Principiul repetării temelor de tip naţional, al juxtapunerii lor, este părăsit şi înlocuit cu acela al dezvoltării.

In preajma anului creării suitei a III-a de către Enescu, modalităţile rapsodice de compoziţie şi cele de nuanţă narativ-improvizatorică se înserează în genuri şi forme întemeiate pe dezvoltări tematice şi ciclice, încît însăşi suita orchestrală se apropie de genul sonato-simfonic. Lucrarea lui Enescu reprezintă un punct culminant al evoluţiei ce s-a produs în muzica românească, un capăt al drumului parcurs - într-un timp relativ scurt - de la suita lui Jora, marcat de studierea şi aflarea modalităţilor de dezvoltare în forme ample a substanţei muzicale populare sau a celei concepute în spiritul ei.

Sub aspectul concordanţei între ideea poetică şi cea muzicală a celor două suite programatice, trebuie subliniat faptul că ambii compozitori nu pleacă de la un program de tip romantic, care să includă narativul sau dramaticul prin apelul la o acţiune trecută sau prezentă, reală sau fictivă. Ei îşi aleg tema naturii, pe care romantismul o sugerează doar uneori, dar pe care o dezvoltă cu predilecţie impresionismul şi

şcolile naţionale, acestea din urmă însufleţite de dorinţa de evocare şi afirmare a peisajului autohton prin prisma unei sensibilităţi particulare. In asemenea cazuri, muzica îşi păstrează o mai mare libertate în raport cu programul propus, misiunea ei nefiind aceea de a transpune parcursiv momente ale unor procese extramuzicale, ci de a crea corespondenţe sonore ale unor stări psihice generate de contactul cu natura în care se încadrează fiinţa umană.

De aceea, ambii compozitori, Jora şi Enescu, vor rămîne în sfera proprie muzicii, a generalizării datelor din afara ei a depăşirii lor. Momentele cele mai palpabile sub aspectul localizării gîndirii muzicale a compozitorilor (partea I-a şi a V-a din suita lui Enescu, partea a II-a şi a IV-a din suita lui Jora), deşi au un caracter de joc românesc uşor recognoscibil, se corelează însă cu conţinutul relativ abstract pe care însuşi dansul îl deţine. Ele nu lasă să se întrevadă mai mult decît ceea ce este esenţial în structura psihologică a compozitorilor şi anume, apartenenţa lor la o anumită naţiune[49].

Partea I-a şi a II-a din suita "Privelişti moldoveneşti" de Jora, deşi au un titlu programatic diferit ("Pămînturile Teazlăului" şi "Grîu sub soare"), se integrează într-o atmosferă similară, tălăzuirea apei şi aceea a holdei de grîu devenind asemănătoare prin intermediul posibilităţilor generalizatoare ale limbajului muzical. La aceasta contribuie mai puţin motivul principal comun ambelor părţi, care are rolul de a particulariza zona geografică din care provine lucrarea, nu programul ei, cît ansamblul microelementelor de limbaj muzical, grupate însă în forme diferite.

In suita lui Enescu, partea cea mai bogată în sugestii plastice, a III-a, rămîne totuşi o dovadă a artei compozitorului de a învesti elementele particulare cu forţă şi profunzime, implantînd în universul gîndirii muzicale logice "muzicalitatea" spontană a mediului ambiant rural, delimitată, dar încărcată cu valenţe universale.

Partea a IV-a este de o plasticitate ce-şi are originea în impresionism, în predilecţia acestuia pentru a sugera mişcarea naturii şi mai ales a apei. Pe acestea se altoieşte un specific românesc greu de definit, care plasează şi această parte a lucrării într-un anume spaţiu geografic. Ea rămîne grăitoare prin însăşi structura sa muzicală, putînd trăi şi în

absenţa programului.

Cele două suite reprezintă, de astă dată amîndouă, o evoluţie deci şi de la caracterul foarte particularizant al lucrărilor programatice din creaţia de la începutul secolului nostru către forţa generalizatoare pe care trebuie să o stăpînească orice lucrare muzicală de certă valoare.

Evoluţia înregistrată de cele două lucrări în raport cu creaţia anterioară lor, sau chiar de la una la alta, este legată şi de problema afirmării şcolii româneşti înăuntru şi înafara ţării, afirmare care obligă la încheierea şi depăşirea procesului de sinteză între naţional şi universal.

In contextul evoluţiei şcolii muzicale româneşti, cele două suite marchează un drum important, acela al integrării elementelor programatice şi de limbaj cu specific naţional în marea tradiţie simfonică şi al învestirii lor cu putere de circulaţie universală.

NOTE SI TRIMITERI

1. Pentru epocile anterioare secolului XX, traversarea a 14 ani nu ar fi implicat asemenea mutaţii şi nici nu ar fi avut drept urmare diferenţe pronunţate între creaţiile artistice.

2. Impresionismul plăteşte totuşi un tribut restrîns programatismului postromantic.

3. Avînd drept leagăn aceleaşi ţări central-europene ca Germania şi Austria, romantismul ieşea numai parţial din matca rigorilor clasice, ceea ce nu îi conferea permeabilitate la specificul diferitelor naţiuni.

4. Debussy însuşi reeditase, pe alt plan, o manieră preferată în muzica franceză a veacurilor mai vechi decît clasicismul; creaţia muzicală franceză se afirmase cu mult mai puţină pregnanţă în epoca clasicismului şi a romantismului în cadrul genului simfonic; de abia şcoala lui C. Franck se va înscrie în orbita simfonismului, dar pornind mai degrabă de la prototipul clasic vienez, decît de la un model francez.

5. In realitate, fiecare detaliu al discursului muzical era rod al unei profunde deliberări.

6. Armonia romantică şi postromantică, care clătinase supremaţia acestor piloni tonali, rămînea totuşi în esenţă în sfera lor de acţiune.

7. Herman V., Formă şi stil în nouă creaţie românească", Teză de doctorat, Cluj, 1973.

8. Secolul al XIX-lea reprezentase doar unele genuri mici orchestrale de tip rapsodic, ceea ce nu presupunea şi "simfo-

nism", înţeles ca metodă de gîndire muzicală şi de tratare a temelor.

9. Acesta va căpăta din nou prioritate în a II-a jumătate a secolului XX.

10. Tazlăul din prima parte a suitei este rîul în apropierea căruia, la Tescani, s-a scurs o parte din copilăria compozitorului.

11. Mai tîrziu, M. Jora va aborda formele sonato-simfonice în lucrări de cameră sau orchestrale: simfonia în Do - 1937, sonata pentru violă şi pian - 1951, sonatina pentru pian - 1961, sonata pentru vioară şi pian - 1962, şi cele două cvartete de coarde - 1926 şi 1966.

12. Jora M.: "Forma care ar conveni muzicii româneşti cred că mai indicată ar fi cea liberă", citat de Sbîrcea G. în M.Jora, Editura Muzicală, Buc.

13. Jora M., Privelişti moldovenesti, Editura de Stat pentru lit. şi artă, Buc., 1955, p. 19.

14. idem, p. 46.

15. idem, p. 71.

16. idem, p. 78.

17. idem, p. 82.

18. idem, p. 91, 93.

19. idem, p. 105.

20. idem, p. 111, 112.

21. idem, p. 6-7.

22. Bentoiu P., M.Jora în revista Muzica, nr. 7, Buc.,1964

23. Niculescu St., Octetul de coarde de G. Enescu în SCIA, 1962, 1, p. 166.

24. Ciomac Em., Ultimile compoziţii ale lui G. Enescu, în Simetria, 1943, p. 114.

25. Comarnescu P., în ziarul Politica, 13 martie 1927, Emil Riegler-Dinu, citat de Sbîrcea G., op. cit.

26. "Liniştea domneşte pe cîmp; spicul de grîu bătut de vînt se leagănă în valuri dulci şi regulate, iar sub razele soarelui dogoritor, atmosfera de grea zăpuşeală capătă străluciri de topaz, ce descresc cu apusul soarelui"- M.Jora, citat de Sbîrcea G., op. cit., p. 71.

27. Jora M., op. cit., p. 71.

28. idem, p. 78.

29. idem, p. 81, 82.

30. idem, p. 88, 94.

31. idem, p. 99.

32. Enescu G., Suita nr. 3 (Sătească) în Re major, Editura Muzicală, Buc., 1967, p. 76.

33. Berger W., Aspecte ale polifoniei moderne în Muzica, XV, 4, 1965, p. 3.

34. Enescu G., op. cit., p. 78.

35. idem, p. 89-91.

36. Jora M., op. cit., p. 145.

37. idem, p. 51.

38. idem, p. 55.

39. Enescu G., op. cit., p. 34,49, 64, 70.

40. idem, p. 130.

41. idem, p.152.

42. Sbîrcea G., op. cit., p. 79.

43. Enescu G., op. cit., p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

44. Jora M., Muzica românească în Muzica, nr. 12, 1919.
45. Bentoiu P., op. cit.
46. Andricu M., Suita pitorească; Dumitrescu I., Suita a I-a; Teodosiu L., Suită de colinde pentru coarde; Barberis M. Suita a I-a Pastorală; Richter P., Suita carpatică.
47. Constantinescu P., Simfonietta (1937); Zirra A., simfonia Țărănească (1930); Jora M., Simfonia (1937).
48. Berger W., Muzica simfonică, vol. IV, p. 73.
49. In acest sens, orice lucrare aparținînd unei școli naționale, cu sau fără titlu, poate fi considerată "programatică" - în sens lărgit al noțiunii - prin circumscrierea la o anumită arie psiho-sonoră pe care ea o realizează prin folosirea unor teme în spiritul național.

... ...

O LUCRARE ENESCIANĂ MAI PUTIN CUNOSCUTĂ: PRIMA SONATĂ PENTRU PIAN ŞI VIOLONCEL

Liliana Gherman

Pe linia străduinţei de aprofundare a creaţiei lui George Enescu, ce marchează cu constanţă muzicologia românească contemporană, prezentul studiu îşi propune detalierea analitică a uneia dintre lucrările sale de tinereţe - Sonata pentru pian şi violoncel în fa minor - în scopul relevării unor interesante particularităţi de formă şi structură încă nesemnalate.

După cum se ştie, în ordonarea creaţiei sale lui George Enescu i s-a întîmplat să asocieze sub acelaşi număr de opus lucrări compuse la mare distanţă în timp, criteriul fiind cel al instrumentelor utilizate. Este cazul celor două cvartete de coarde op. 22 în Mi bemol major şi în Sol major (terminate în 1921 şi respectiv 1951) şi al sonatelor pentru pian op.24 în fa diez minor şi Re major (datînd din 1924 şi 1934); este, de asemenea, cazul celor două sonate pentru pian şi violoncel op.26, prima, în fa minor, fiind scrisă în 1898 iar a doua, în Do major, în 1935.

In asocierea acestora din urmă este implicat şi un criteriu formal, anume alcătuirea din patru părţi de sine stătătoare, contrastante din punct de vedere al caracterului[1]. Stilistic vorbind, ar fi greu de stabilit vreo similitudine, parcurgerea succesivă a

---

1. In Monografia "George Enescu" apărută în Editura Academiei R.S.R., Bucureşti 1971, se precizează la p.227: Sonata pentru violoncel în fa minor ... are patru părţi ... cum nu vom mai întîlni decît în cealaltă Sonată de violoncel (subl.n.)". Această remarcă, nu lipsită de ambiguitate, se referă probabil exclusiv la genul "sonatei", întrucît George Enescu, deşi preferă pentru lucrările simfonice şi camerale structurarea din trei secţiuni (11 din cele 28 de lucrări purtînd număr de opus, fără a socoti cele două Rapsodii), deşi optează uneori pentru grupaje mai aparte ca: două părţi (4 lucrări), cinci părţi (1), şase părţi (2) şi chiar zece părţi (1), utilizează formula arhitectonică tetrapartită şi în alte compoziţii decît Sonatele pentru pian şi violoncel: Octetul de coarde op.7, Suitele pentru pian op.3 şi op.10, Suita I pentru oprchestră op.9, Cvartetele de coarde op.22, Simfonia de cameră op.33.

Scanned with OKEN Scanner

acestor două sonate fiind aptă, mai degrabă, să sublinieze fantastica evoluţie a compozitorului de la elaborările de tinereţe, tributare mai mult sau mai puţin universului muzical tradiţional, la compoziţiile deplinei maturităţi, creatoare ale unor lumi sonore inedite, de o incontestabilă originalitate, de un farmec inconfundabil.

Partitura primei Sonate pentru pian şi violoncel[2] poartă cîteva date, care o localizează la începutul celui de al 17-lea an de viaţă, penultimul din etapa studiilor pariziene, lucrarea fiind scrisă însă în ţară, la Sinaia. Astfel, după primele două părţi se menţionează 30 octombrie 1898, după partea a treia 3 noiembrie şi după ultima parte 4 noiembrie[3], fiind vorba, deci, de o elaborare foarte rapidă, deloc singulară în acea perioadă de intensă manifestare pe toate planurile devenirii muzicale, în legătură cu care un fost coleg îşi va aminti mai tîrziu: "Avea în el geniul compoziţiei ... era capabil ... să realizeze o simfonie sau o sonată în tot atît timp cît altul, considerat dotat, ar fi scris cu greu o melodie"[4]. Intr-adevăr, pînă în acel moment tînărul compozitor scrisese deja numeroase lucrări în genurile cameral, simfonic, vocal-simfonic şi concertant[5], dintre care însă vor fi subsumate cu drastică exigenţă seriei definitive de opusuri doar Poema română op.1, prima Sonată pentru pian şi vioară în Re major op.2, Suita pentru pian în stil vechi op.3, cele Trei melodii pentru voce şi pian pe versuri de Sully Prudhomme şi Jules Lemaître op.4 şi Variaţiunile pentru două piane pe o temă originală op.5.

In continuarea acestora, Sonata pentru pian şi violoncel în fa minor (a cărei primă audiţie a avut loc la Paris, în sala E-

---

2. Am folosit pentru acest studiu una dintre copiile aflate în Biblioteca muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., înregistrată sub numărul 3480.

3. Datele menţionate contrazic afirmaţia ce se face în Monografia "George Enescu", op.cit., la p.227: "manuscrisul poartă data: Sinaia, 2-8 noiembrie 1898". Indiferent de cauzele care au generat-o, această neconcordanţă este lipsită de consecinţe pentru unghiul din care va fi efectuată analiza lucrării, motiv pentru care nu am încercat o elucidare suplimentară.

4. G.B., "Musique", în L'Intransigent, Paris, 26 aprilie 1932 (după Monografia "George Enescu", op.cit., p.153).

5. A se vedea aceeaşi Monografie: Partea I. Anii de formare.

Scanned with OKEN Scanner

rard, la 10 februarie 1899, interpreţi fiind George Enescu la pian şi Joseph Salmon la violoncel[6]) va marca încă un pas înainte, atît sub raportul soluţiilor tehnice adoptate cît şi ca substanţă expresivă, plasîndu-se cu autoritate pe orbita acelor acumulări ce vor face posibil saltul realizat întru definirea propriei individualităţi creatoare prin Sonata a doua pentru pian şi vioară op.6 şi, mai ales, prin admirabilul Octuor în Do major pentru instrumente cu coarde op.7. Poate tocmai imediata vecinătate a acestor capodopere a dus la eclipsarea primei Sonate pentru pian şi violoncel care, deşi foarte bine scrisă şi rezistînd în timp prin valoarea sa intrinsecă (fapt de care trebuie să fi fost conştient şi compozitorul din moment ce a asociat-o unui opus tîrziu), nu a avut o soartă prea norocoasă, rămînînd netipărită şi, ca atare, aproape necunoscută[7].

Comentatorii creaţiei enesciene au evidenţiat influenţele romantice, de sorginte preponderent vienezâ, care s-ar face simţite în această lucrare[8]. Fără a infirma aceste opinii, am insita în egală măsură asupra unor amprente clasice şi mai ales baroce, evidente atît în concepţia de ansamblu cît şi într-o serie de detalii de scriitură[9]. Ceea ce ni se pare însă mai important este faptul

---

6. Monografia, op.cit., p.226, nota 194.

7. Discul scos cu ocazia centenarului naşterii compozitorului reprezintă, în acest sens, un binevenit corectiv (Electrecord, ST-ECE 01801, Dan Grigore - pian, Andrei Csaba - violoncel).

8. "In plin mediu muzical parizian ... Enescu rămîne 'marcat' de tot ceea ce Viena îi transmisese în primii săi ani de studii ... Un autentic spirit 'vienez' străbate într-adevăr paginile lucrării, întruchipat mai cu seamă în melodismul ei seducător, bogat în 'referinţe' - evocînd pe rînd lumea melodiei instrumentale schubertiene sau a dansurilor lui Brahms, a 'cîntecelor fără cuvinte' sau a recitativului instrumental de moştenire beethovenian-brahmsiană ..." (Clemansa Firca, comentariu la discul menţionat la nota 7). "Limbajul armonic este tributar stilului romantic şi în special lui Brahms, de care aminteşte şi melodia generoasă, şi scriitura acordică densă a pianului, ca şi participarea consistentă a instrumentului conducător" (Monografia, op.cit., p.230).

9. De altfel, de o orientare stilistică similară, evident voluntară, dau mărturie şi alte lucrări de tinereţe cum ar fi: Suita în stil vechi pentru pian op.3, Variaţiunile pentru două piane op.5, unele dintre piesele vocale concepute pe versuri de Carmen Sylva sau Pastorala-Fantezie pentru orchestră mică, pentru a le aminti doar pe cele cu profil cameral, unele fiind compuse chiar în aceeaşi perioadă cu Sonata pentru violoncel în fa minor (v. Monografia op.cit., Partea I, Cap.3).

Scanned with OKEN Scanner

că tînărul muzician încerca o retopire a acestor date tehnice şi de expresie, organic asimilate, într-o formulare deja cert individualizată, măcar ca mod de a gîndi construcţia muzicală de la micro- la macrostructură, dacă nu încă din punctul de vedere al substratului etnic.[10]

Chiar de la o primă abordare, succesiunea celor patru secţiuni mari ale lucrării face trimitere directă atît la gîndirea arhitectonică clasică, prin forma "sonată" pregnant reliefată a primei părţi, cît şi la ciclul instrumental preclasic, prin elaborarea într-un stil "fugato" a părţilor a doua şi a patra, partea a treia, un "lied" tristrofic, fiind integral străbătută de un învăluitor suflu romantic.

Aprofundarea analitică are însă darul de a evidenţia şi alte aspecte interesante de sinteză formală. Astfel, în dramaturgia primei părţi - Allegro molto moderato - forma "sonată" amintită, edificată pe un tip de opoziţie tonală (fa - Re♭) ce ne duce cu gîndul la specificele "relaţii de terţă" beethoveniene, se îmbină cu "variaţiunea" prin prezentarea integrală a temei principale în şase ipostaze diferite: primele două ($\underline{A}$ şi $\underline{A}^1$) în cadrul expunerii tematice propriu-zise, la începutul Expoziţiei, a treia ($\underline{A}^2$) cu rol de "punte", următoarele două ($\underline{A}^3$ şi $\underline{A}^4$) în cea de a doua fază a Dezvoltării, după o prealabilă derulare fragmentară ($\underline{A}^v$) şi ultima în Repriză ($\underline{A}^5$). Este implicată totodată posibilitatea unui decupaj bipartit, prin proporţia ce rezultă din modalitatea de eşalonare a alineatelor formei (Expoziţia = 143 măsuri, Dezvoltarea + Repriza + Coda = 144 - total 287) sugerîndu-se tiparul atît de des întîlnit în Suita Barocului, sugestie întărită prin arcul mare al evoluţiei tonale (fa-Re♭/Re♭-fa) şi, mai ales, prin evidenta simetrie a intervenţiilor tematice, aşa cum reiese şi din reprezentarea grafică a acestei părţi (Anexa 1)[11].

---

10. "el se dovedeşte stăpîn pe toate mijloacele de expresie ale artei sale. Micile stîngăcii, nesiguranţa, au dispărut făcînd loc unor construcţii solide, bine articulate, armonioase" - se afirmă în Monografia "George Enescu" op.cit.p.227 cu privire la această Sonată şi la Variaţiunile op.5 terminate în vara aceluiaşi an, precizîndu-se în continuare: "... ca fond tematic ele [redacted] fac parte din acele opere în care apartenenţa compozitorului la solul românesc nu se conturează încă".

11. Pentru "lectura" schemelor a se vedea şi explicaţiile de la Anexa 4.

Debutul polifonic al părţii a doua - Allegretto scherzando în Si♭ major - nu este altceva decît o severă Expoziţie de "fugă", pe care însă compozitorul a încadrat-o cu funcţie de idee principală tot într-o formă de "sonată", cu Repriză eliptică (prima temă reapărînd doar în Coda, într-o unică expunere variată), căreia desfăşurarea alertă şi prezenţa pe parcurs a unor insolite bare de repetiţie îi conferă şi caracteristici de "rondo" (Anexa 2).

Inspirata parte a treia - Molto andante în Re♭ major - îmbină rigoarea unei perfecte simetrii arhitectonice cu caracterul capricios, cu aer de improvizaţie, al succesiunilor tematice (Anexa 3) în timp ce finalul - Presto în Fa major - reia într-o manieră mai complexă încercarea anterioară de a împleti tiparul de "fugă" cu cel de "sonată", ducînd-o pînă în pragul posibilităţii unei duble interpretări formale. Mai este de remarcat în această parte şi prezenţa unor structuri cu funcţiuni diverse ($\underline{S}^1$, $\underline{S}^2$... etc.), care prin unele integrale repetări realizează şi un al treilea nivel al arhitectonicii (Anexa 4).

Mărturie palpabilă a unei pronunţate imixtiuni a factorului raţional în gestaţia creatoare[12], aceste ingenioase rezolvări arhitectonice, cu caracter aproape experimental şi care anticipă direct uluitoarea construcţie a Octetului op.7[13], nu sînt atinse nici de cea mai uşoară umbră de convenţionalism sau ostentaţie, discursul muzical păstrîndu-şi pe toată durata sa o desăvîrşită naturaleţe şi prospeţime.

Ansamblul Sonatei a fost conceput de tînărul compozitor ciclic, principalele elemente tematice ale primei părţi fiind reluate în celelalte trei cu funcţii formale evident schimbate, dar în variante care, în general, nu le alterează esenţa expresivă. Pregnanţa cu care revin le conferă valoare de adevărate "personaje sonore" care, dincolo de tiparele delimitative, susţin edificiul amplu al lucrării, dîndu-i o remarcabilă unitate dramaturgică, potenţată în plus şi prin anumite constante intonaţionale,

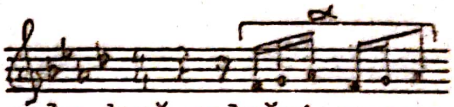
---

12. "Enescu mărturiseşte prezenţa conştientă a factorului raţional încă în primele momente creatoare" precizează Romeo Ghircoiaşiu în studiul Categorii ale creativităţii enesciene (Studii enesciene. Editura muzicală, Bucureşti, 1981, p.86).

13. v.Ştefan Niculescu: Octetul de coarde de George Enescu în Reflecţii despre muzică. Editura muzicală, Bucureşti, 1980, p. 117-143.

subtil strecurate în configuraţii sonore dintre cele mai diverse, într-o manieră premonitorie pentru gîndirea enesciană ulterioară[14].

Primul dintre aceste elemente tematice, pe care l-am notat cu α^{15}, este un motiv incisiv, construit pe reiterarea în două variante ritmice a unei celule tricordale:



Cîntat în ff de către ambele instrumente, într-o cvadruplă etajare, acest motiv, cu cele două reluări succesive ale sale, se constituie într-o scurtă dar energică "introducere", cu semnificaţie de "motto" pentru întreaga Sonată, pe care o brăzdează efectiv de la un capăt la celălalt, fie în forma originară (chiar în prima parte ca formulă trepidantă a unui acompaniament ostinat în $\underline{A}^2$, în $\underline{B}$, $\underline{B}^1$ şi "concluzie", atît în Expoziţie cît şi în Repriză sau punctînd unele momente din Dezvoltare - prima şi a treia fază - sau Coda; apoi în partea a treia în sensul unei rememorări, dramatice - m.53 - sau lirice - ultimele măsuri), fie în variante ca α^1 - continuum-ul melodic realizat de violoncel în cadrul primei idei tematice, prin reluări cu caracter permutativ şi apoi variaţional ale celulei tricordice iniţiale, în directa continuare a "introducerii"[16] -, α^2 - tema "fugato"-ului

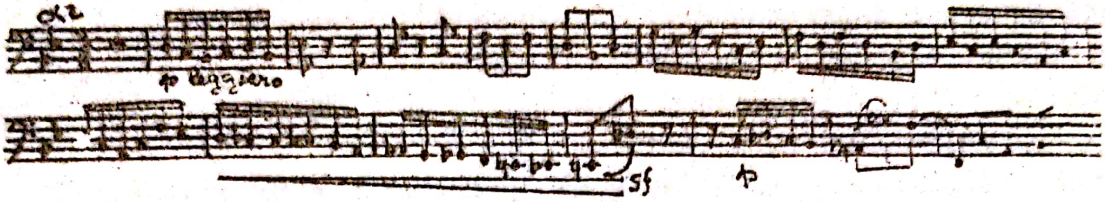
---

14. Perfect adecvate ni se par a fi în acest sens observaţiile lui Adrian Raţiu, înserate în studiul Principiul ciclic la George Enescu (Studii de muzicologie vol.IV, Ed.muzic. Buc. 1968, p.205): "Construcţia muzicală ciclică, cu substrat programatic a lui Berlioz şi Liszt, tehnica wagneriană a leitmotivelor şi principiul ciclic al lui Franck au avut o influenţă incontestabilă asupra lui Enescu, în anii de formare a stilului său"... "In prima Sonată pentru violoncel şi pian ... el urmăreşte realizarea unităţii pe baza unor celule melodice care circulă pe parcursul întregii lucrări".

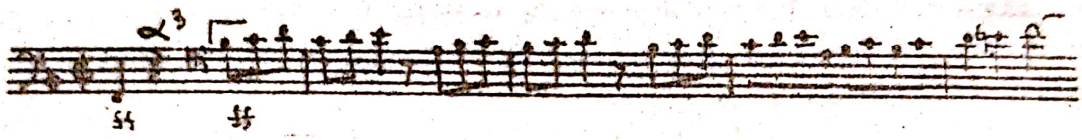
15. Nu am adoptat simbolurile propuse în Monografia op.cit.p.227-230, respectiv a, a', b, c, d (deşi i-am continuat sugestiile analitice) întrucît nu sînt funcţionale în sistemul propriu, mai detaliat, de reprezentare grafică şi codificare.

16. Paradigma evoluţiei microcelulare a lui α^1 în $\underline{A}$ şi $\underline{A}^1$, prezentată în Anexa 5, a) şi b), oferă cheia interpretării şi a altor momente melodice ulterioare (ca de pildă intervenţiile discontinui ale violoncelului în $\underline{A}^3$ şi $\underline{A}^4$) ilustrînd totodată în mod elocvent, chiar dacă într-o formă incipientă, acea laturi caracteristică a creativităţii enesciene, sesizată de mulţi comentatori, definită printr-o mare capacitate inventivă exercitată asupra unui minim de mijloace şi avînd ca rezultat final variaţia continuă din ultimele lucrări.

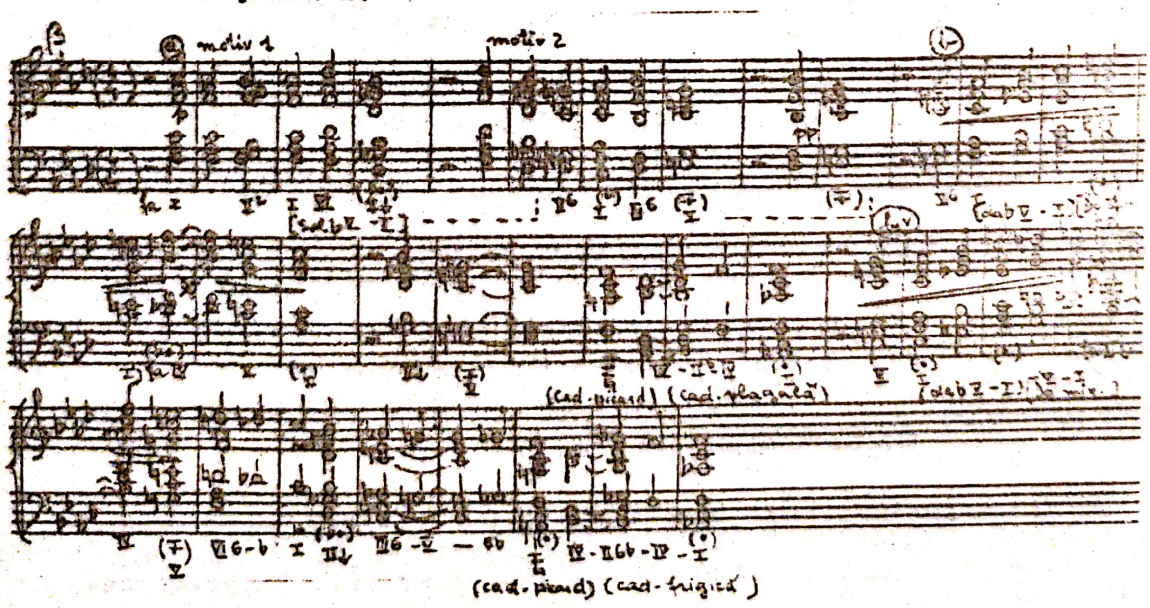
părţii a doua, de certă coloratură bachiană, care debutînd printr-o inversare a tricordului generator îi valorifică şi o altă latenţă, terţa, continuînd procesul evolutiv prin cromatizare şi dilatare intervalică:



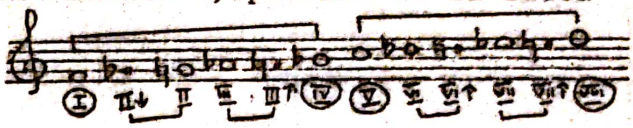
sau, în sfîrşit, α^3 - tema de "fugă" din partea a patra, care rotunjeşte final arcul evolutiv printr-o rememorare dezvoltată a ipostazei iniţiale:



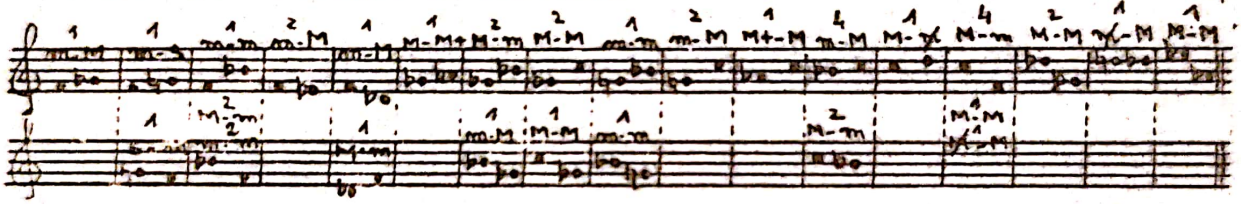
Ceea ce dă personalitate inconfundabilă ideii principale a primei părţi a Sonatei, în momentul afirmării sale iniţiale, nu este însă evoluţia violoncelului (α^1) ci coralul pianului, pe care aceasta îl secondează cu consecvenţă şi care se instituie în cel de al doilea element tematic cu valoare ciclică - β. In fapt, este vorba mai degrabă despre o structură acordică cu aspect de mixtură, menită să dilate vertical într-o manieră aparte o linie melodică de sobră expresivitate, străbătută de un discret parfum modal, pe care armonia rezultantă îl accentuează, îmbogăţindu-l şi totodată nuanţîndu-l:



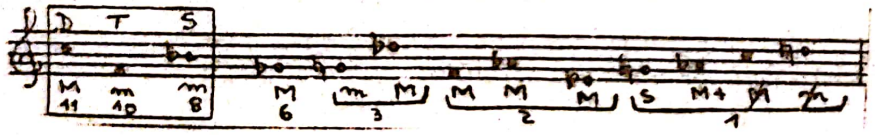
Deşi posibil de abordat şi din unghiul exclusiv al funcţionalităţii tonale (prin alterări ale unor trepte sau fugitive inflexiuni modulatorii), această armonie permite, într-adevăr, şi o viziune analitică mai cuprinzătoare, tono-modală[17], pornind de la ideea existenţei unui mod propriu[18]:



o undecatonie sui generis de o perfectă simetrie[19], în cadrul căreia mobilitatea unor trepte se sprijină încă pe o osatură tetracordală rigidă.[20] Pledează pentru această interpretare nu numai cadenţele de sfîrşit de frază (de remarcat interesanta combinaţie dintre cadenţa picardiană şi cadenţele plagală şi frigică) ci şi relaţiile acordice din interior, de o mare diversitate (dintre care mai bine de o treime sînt plagale - 16 din 44 - strecurîndu-se totodată şi o relaţie de triton): 21

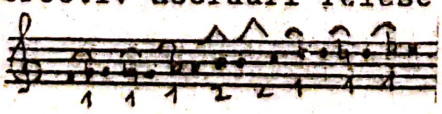


şi, mai ales, faptul că treptele alterate sînt folosite ca substitute şi nu ca simple cromatizări ale celor naturale[22]. Trebuie totuşi menţionat că, în pofida acestor aspecte, echilibrul tonal este păstrat prin prezenţa majoritară a celor trei trepte principale:



---

17. "...în lucrările de tinereţe ale lui George Enescu gîndirea modală se infiltra treptat cîştigînd teren la cîte una din dimensiunile discursului muzical..." (Gh.Firca: Conceptul modal în muzica lui George Enescu în Studii de muzicologie vol.IV, Ed.muz., Buc.1968, p.228).
18. "el tinde de pe acum înspre moduri proprii" - afirmă R.Ghircoiaşiu, cu referire însă la op.6 şi 7 (Consideraţii asupra periodizării operei lui George Enescu în Studii enesciene, op. cit.p.19).
19. Interesant este faptul că din înşiruirea sunetelor pe care se construiesc efectiv acorduri reiese un alt mod, în egală măsură simetric:

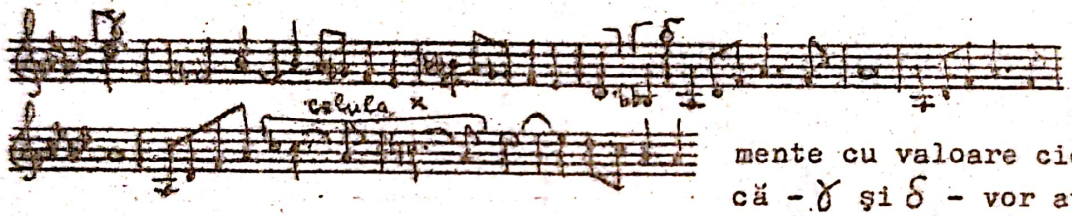


20. "Un alt unghi din care Enescu realizează legături intime cu sistemul modal este o anume mobilitate a treptelor produsă în funcţie de atractivitatea unor trepte stabile..." (Gh.Firca: Studiul cit.p.226).

21-22. v. Anexa 5 c)

Definit în egală măsură prin configuraţia armonică, profilul melodic şi structura motivică şi frazeologică, β investeşte în economia lucrării o importanţă egală cu a lui α, prezenţa sa evidenţiindu-se însă mai cu seamă la nivelele mari ale formei (variantele lui A în prima parte, "concluzia" Expoziţiei şi Dezvoltarea-Episod în partea a doua, secţiunea C şi Coda în partea a treia, faza a treia a Dezvoltării şi Coda apoteotică din ultima parte), fără a fi excluse unele infiltrări la alte nivele, ţinînd fie de rădăcina tricordală a melodiei (comună cu α), fie de aspectul de mixtură ce se face simţit de pildă în paralelismele de terţă ce abundă în partea a doua sau în formulele de acompaniament din partea a treia.

Integrate în volutele generoase ale temei B în Re bemol major a părţii întîia (temă în care sesizăm o evidentă pendulare major-minor precum şi surprinzătoarea prezenţă a "celulei x", ce va deveni în timp o emblemă a stilului enescian[23]), celelalte două ele-

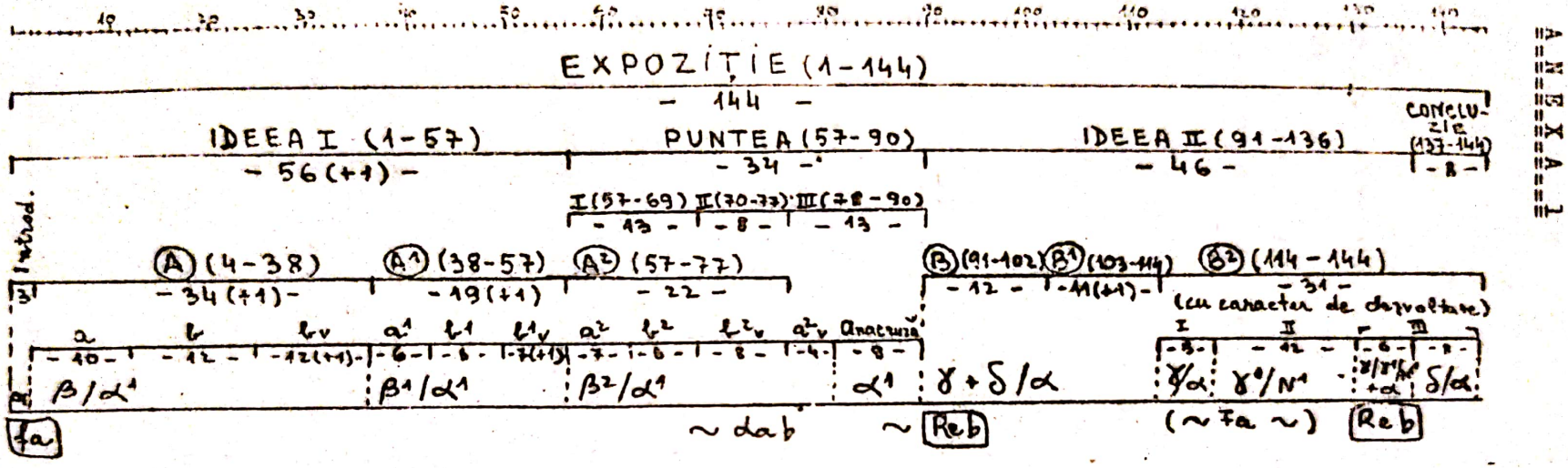


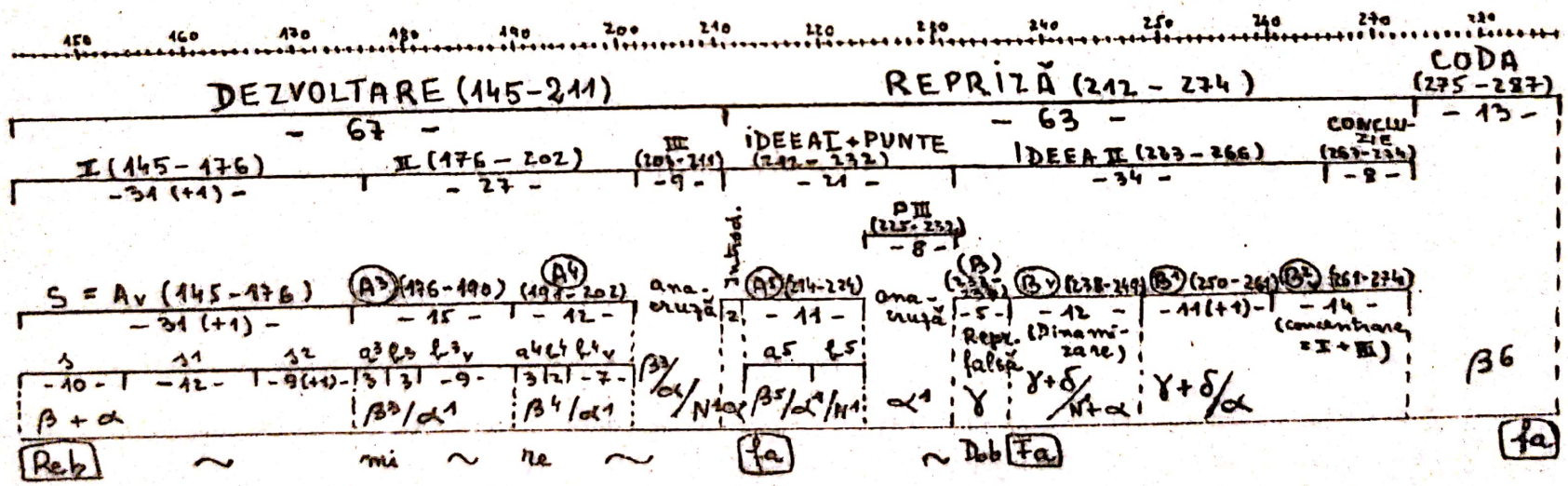
mente cu valoare ciclică - γ şi δ - vor avea o participare şi mai particularizată: γ într-o reluare ad litteram în partea a treia, la pragul dintre strofele a II-a şi a III-a, dar aducîndu-şi aportul prin intervalica sa (sexta în speţă) şi la edificarea temei iniţiale a aceleiaşi părţi, într-o sintetică îmbinare cu o celulă tricordală; δ reluat în părţile a doua, a treia şi a patra, în trei variante ritmice, ultimele două tinzînd spre o similară sinteză intonaţională. Judecînd global şi ţinînd cont şi de toate suprapunerile ce se aglomerează la un moment dat pe parcurs (aşa cum reiese şi din schemele anexă), foarte puţine elemente noi mai intervin pe parcurs, acestea neţinînd însă de latura substanţială a muzicii ci de cea auxiliară, ornamentală.

Remarcabil de închegată din punct de vedere conceptional, viguroasă, sinceră şi inspirată sub raportul selectării, şi modelării concrete a materialului sonor, Sonata în fa minor op.26 nr.1 pentru pian şi violoncel de George Enescu are suficiente calităţi pentru a-şi cuceri şi în prezent interpreţii şi auditorii, oferind totodată şi teoreticienilor creaţiei enesciene suficiente date de tehnică şi stil demne de un real interes.

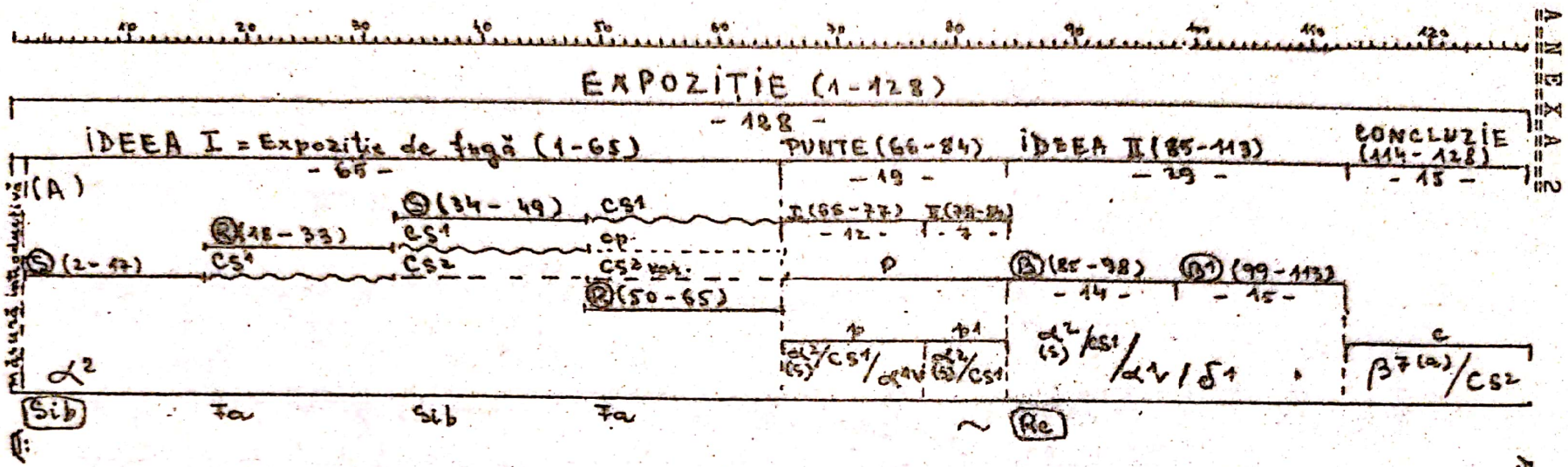
---

23. Ştefan Niculescu: Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu în Reflecţii despre muzică, op.cit.p.95-101.

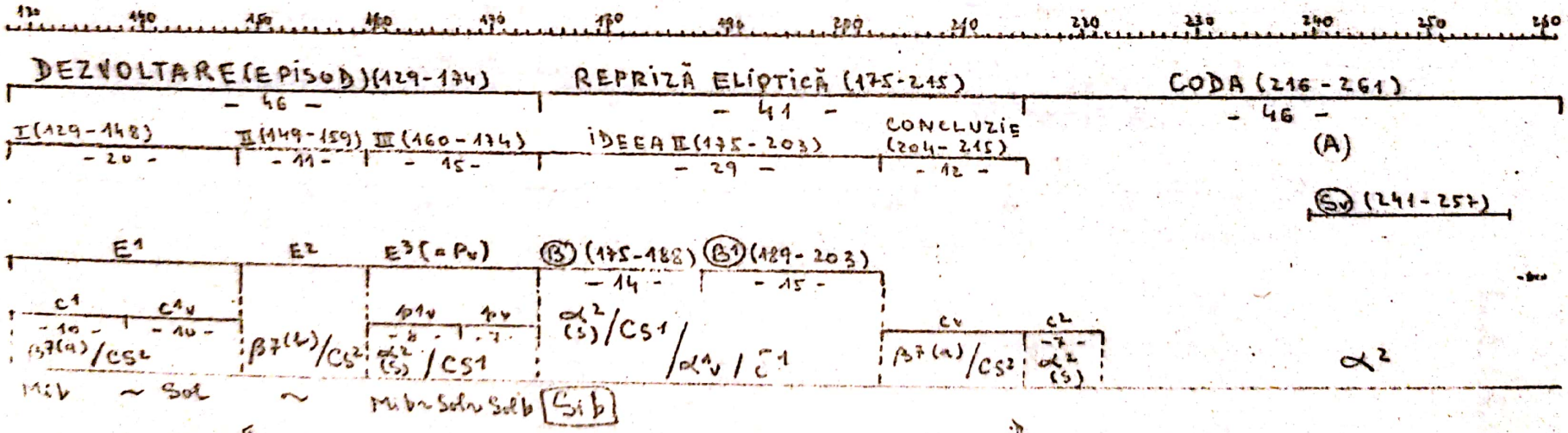




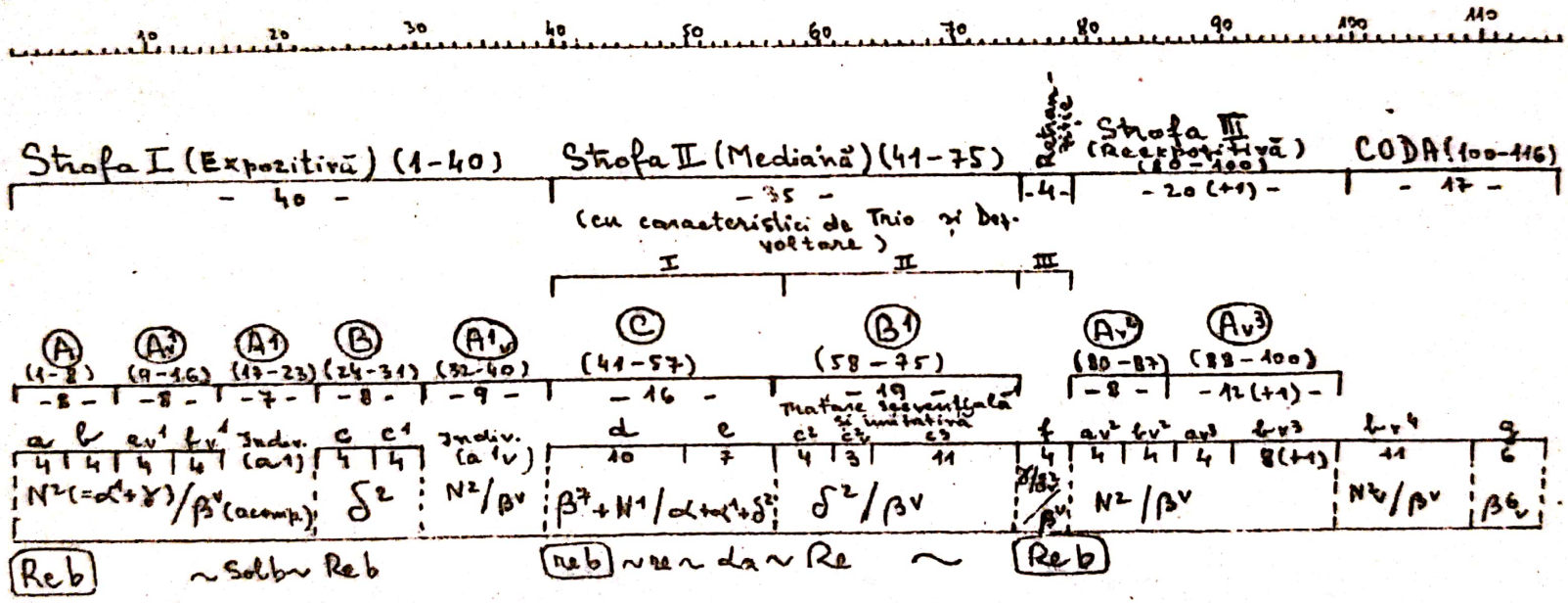
Partea I - allegro molto moderato.



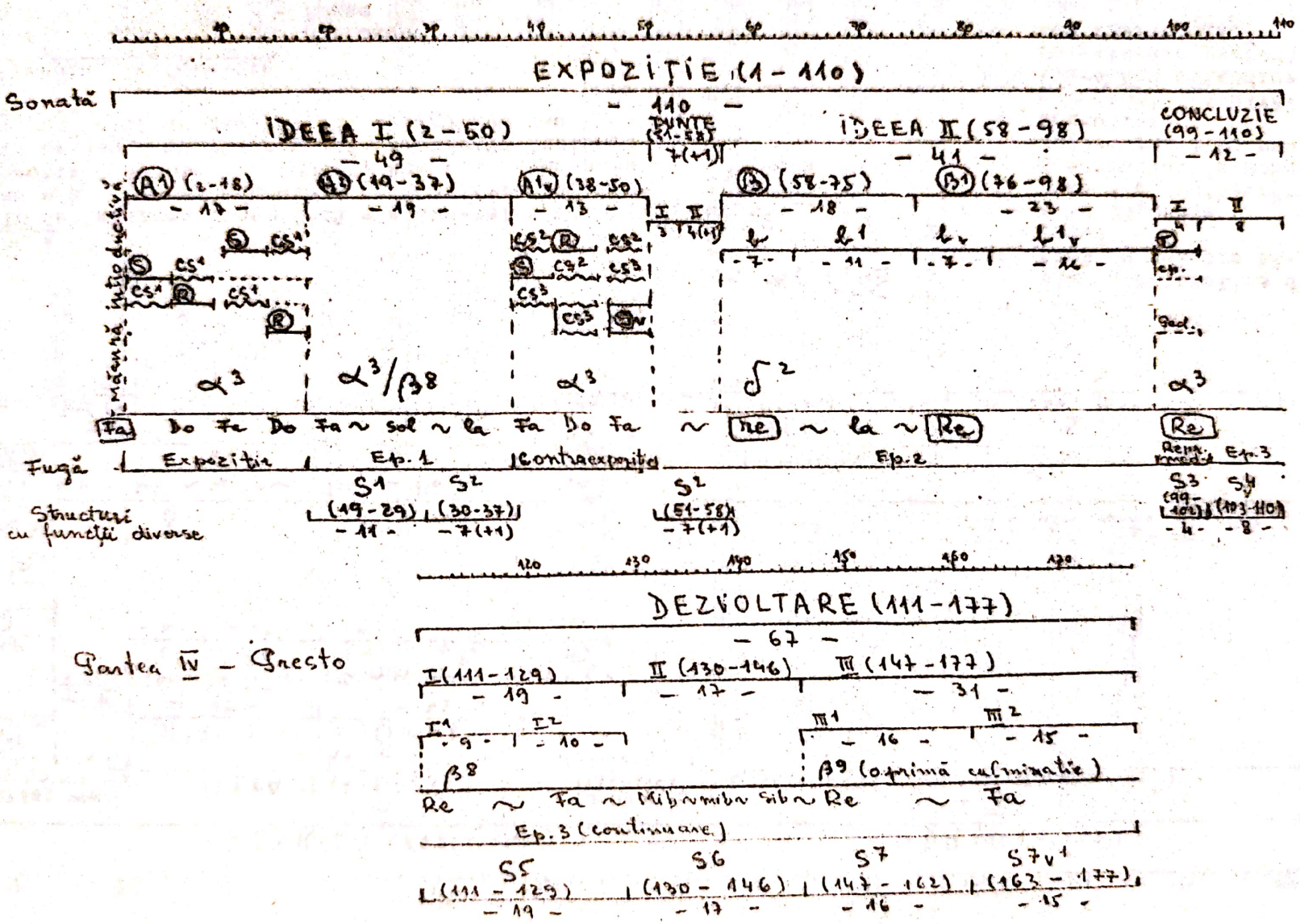
Partea II - Allegretto scherzando

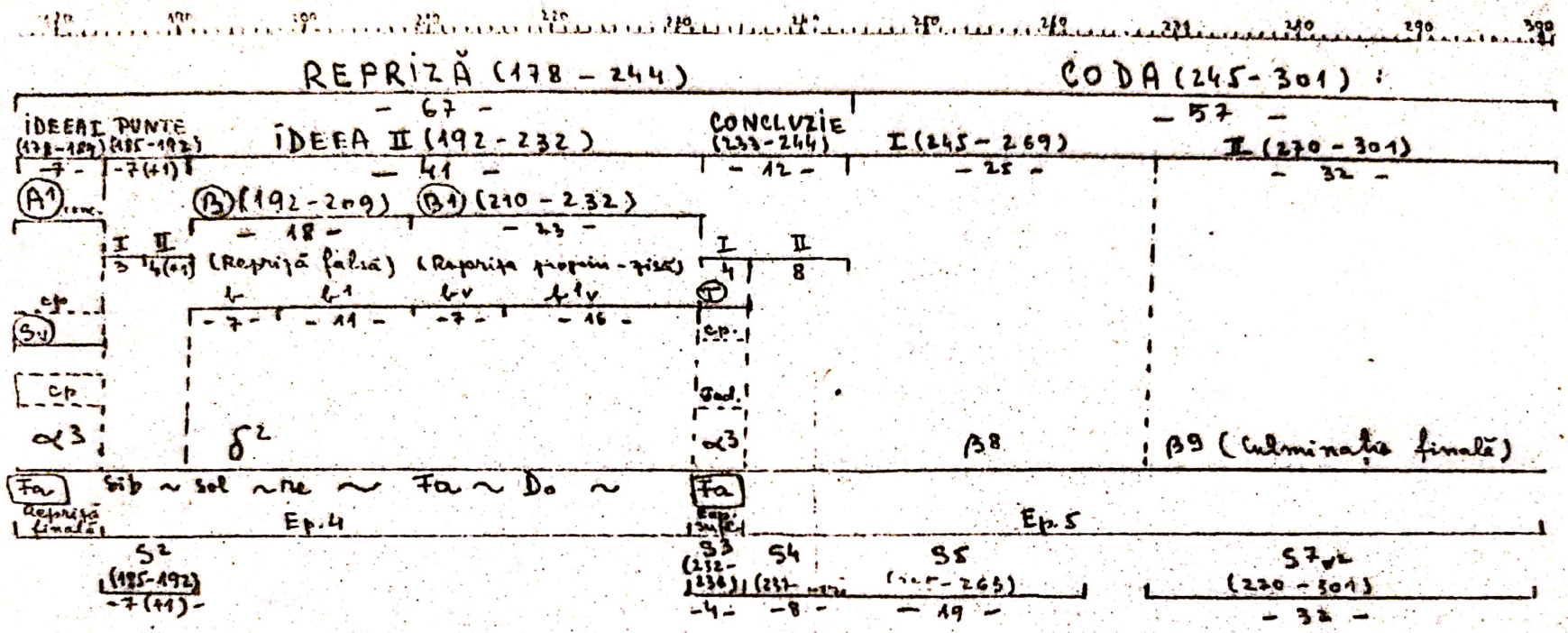


Scanned with OKEN Scanner



Partea III - Molto andante


EXPOZIȚIE (1-110)
Sonată
IDEEA I (2-50)
PUNTE (51-58)
IDEEA II (58-98)
CONCLUZIE (99-110)
Fugă
Expoziție
Ep. 1
Contraexpoziția
Ep. 2
Ep. 3
Structuri cu funcții diverse
DEZVOLTARE (111-177)
Partea IV - Grecto
Ep. 3 (continuare)



NOTĂ
In delimitarea schematică a alineatelor formei nu s-au indicat momentele de interferenţă, respectiv "cadenţele intruse", acestea fiind puse în evidenţă numai prin modalitatea de indicare a numărului de măsuri. Ex. 1-57/57-90 sau 56(+1).

Simbolurile folosite

A, A^1 ... B, B^1 - perioade
a, b ... - fraze

α, β, γ, δ - elemente tematice de bază cu valoare ciclică

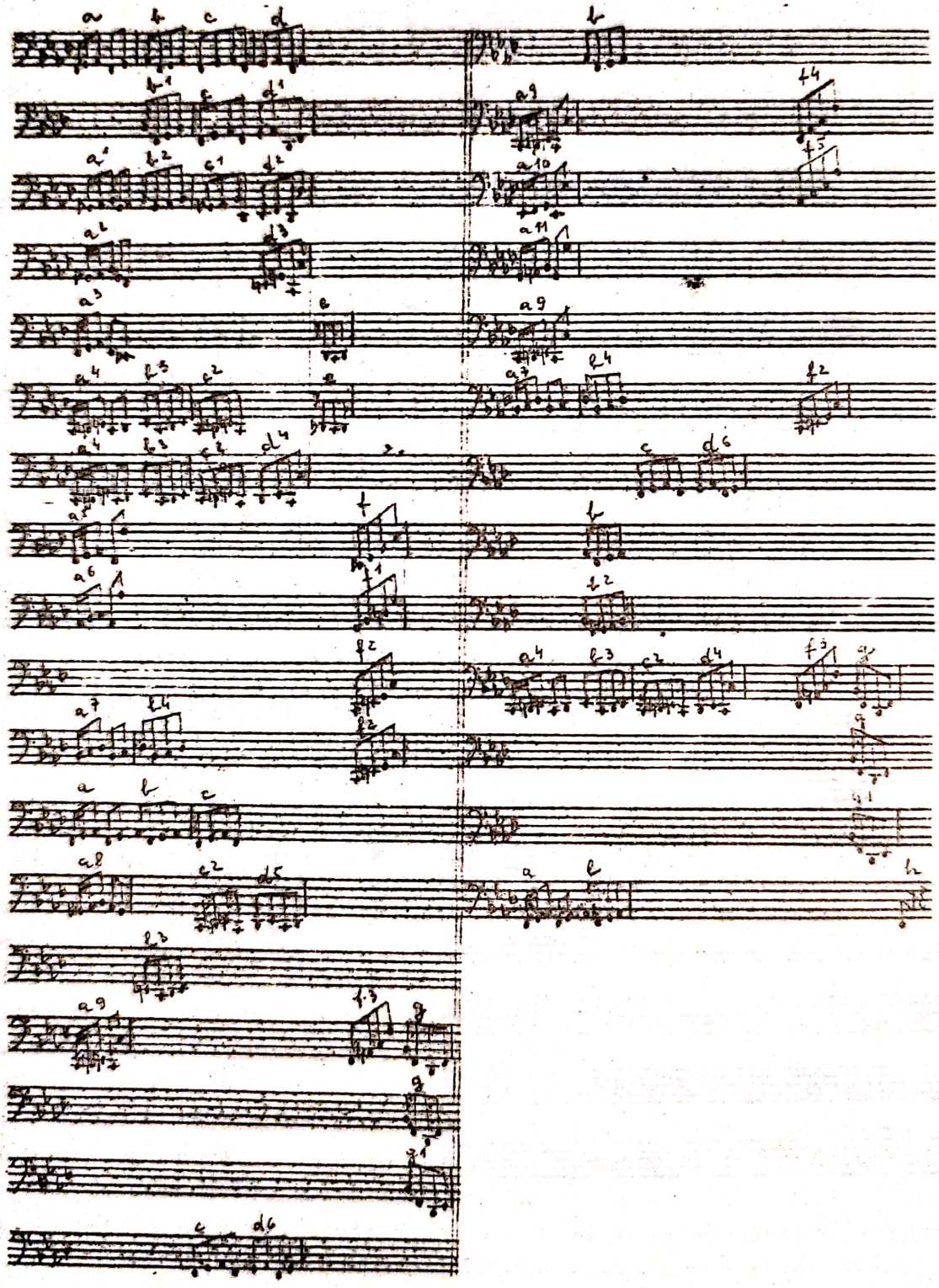
N^1, N^2 ... - alte elemente

I, II, III - faze ale desfăşurării discursului în momente de tranziţie sau dezvoltare

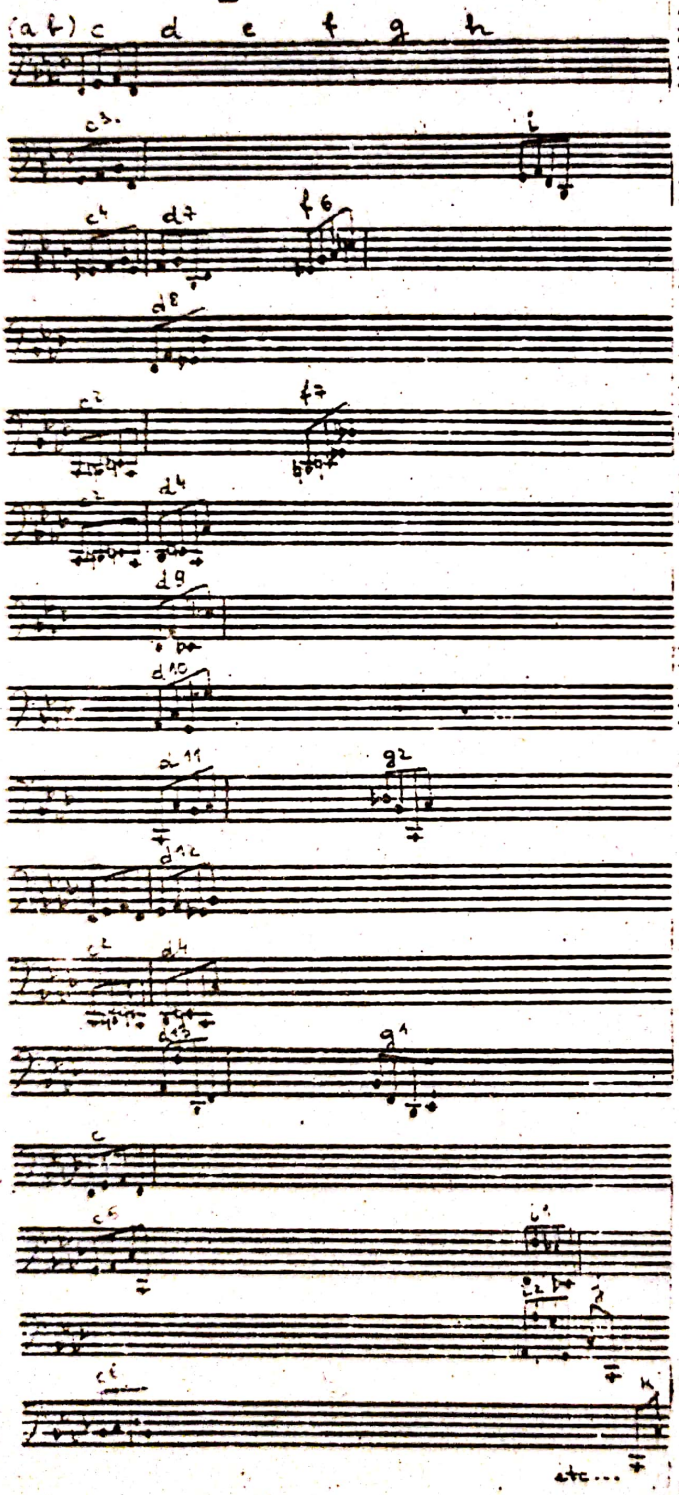
S, s - structuri dezvoltătoare sau episodice cu extensie periodică sau frazeologică

A N E X A 5

a) Evoluţia microcelulară a lui α^1 în A



b) Evoluţia microcelulară a lui α^1 în $\underline{A}^2$



c) Paradigma succesiunilor armonice din β ($\underline{A}$)

Im					
Im	IIs				
Im				VIM	
	II↓M				
				VIM	
	II↓M		VM		
Im		IVm	VM		
		IVm	VM		
			VM		
Im					VIIM
	IIIM				
	IIm		VM		
		IVm			
Im	II↓M				
IM		IVm	VM		
	IIm	IVm	VM		
Im					
Im			VM		VIIM
	IIIM		VM		
	IIm				
	II↓M	IVm		VI↑ǿ	
				VIM	
Im	II↓M	IIIM+			
IM		IVm			
	II↓M	IVm			
Im					

Au fost utilizate următoarele simboluri:

M = acord major
m = acord minor
s = acord de septimă
ǿ = acord micşorat
M̂ = acord major cu cvintă micşorată
M+ = acord mărit
↓ = treapta coborîtă
↑ = treapta urcată

SUITA SIMFONICĂ "IN LUMEA COPIILOR" DE ACHIM STOIA

Lucia Abrudan

Suita simfonică "In lumea copiilor"şi-a făcut apariţia în intervalul dintre Suita I-a (Trei jocuri din Ardeal - 1947) şi Suita a II-a (1952),nefiind inclusă de autor în seria celor şase suite de jocuri,datorită caracterului ei deosebit ; aici,inspiraţia personală se sprijină pe un program propriu ce prefaţează manuscrisul.Avem de-a face,de fapt,cu singura piesă programatică a lui Achim Stoia.

Suita a fost compusă la Iaşi în perioada : decembrie 1949-(3o) iunie 195o şi a fost cîntată în primă audiţie la 2 martie 1951,de către Filarmonica "Moldova" din Iaşi,dirijată de compozitor.Fiecare parte a suitei e datată,aşa încît se poate aprecia durata medie de elaborare a unei părţi,între una-două luni.

Din punct de vedere al scriiturii,această suită este mai realizată decît suitele scrise ulterior,în special prin partea I-a (Voie bună),partea III-a (De-a soldaţii) şi partea V-a (Joc de copii),care alcătuiesc un triptic verificat adesea în concertele simfonice.Cu acest prilej vom adăuga că,în general,la Achim Stoia părţile cele mai convingătoare ale suitelor sale sînt cele rapide.Acest fapt se datorează potenţelor sale dinamice mult mai accentuate decît disponibilităţile sale lirice,ca expresie a unui temperament energic prin excelenţă.

Suita simfonică "In lumea copiilor"marchează un pas înainte în evoluţia creatoare a lui Achim Stoia.Compozitorul depăşeşte,aici,stadiul simplelor armonizări şi orchestrări de teme autentic populare şi chiar stadiul prelucrării acestora,încercînd procedeul dezvoltării tematice.Stoia nu a fost un maestru al dezvoltărilor (precum Mihail Andricu,M.Jora,Paul Constantinescu),din care pricină genurile mari(sonata şi simfonia) i-au rămas străine.In lucrările sale,travaliul tematic e cel mai adesea înlocuit prin repetarea temelor,iar acolo unde există,e limitat la cîteva procedee.

Aşa se explică de ce inspiraţia sa îmbracă mai curînd formele de lied,decît complexa formă a sonatei,pe latura aceasta înrudindu-se cu Marţian Negrea,Al.Zirra,T.Brediceanu,S.Drăgoi.

Pe de altă parte,suita simfonică "In lumea copiilor"constituie o valoroasă contribuţie la îmbogăţirea repertoriului destinat cooiilor.

După cum ne sugerează subtitlul mai puţin cunoscut al suitei în cauză - "Scene din viaţa copiilor mai mici şi mai mari"-,lucrarea cu-

SUITA SIMFONICA "IN LUMEA COPIILOR" DE ACHIM STOIA

Lucia Abrudan

Suita simfonică "In lumea copiilor"şi-a făcut apariţia în intervalul dintre Suita I-a (Trei jocuri din Ardeal - 1947) şi Suita a II-a (1952),nefiind inclusă de autor în seria celor şase suite de jocuri,datorită caracterului ei deosebit ; aici,inspiraţia personală se sprijină pe un program propriu ce prefaţează manuscrisul.Avem de-a face,de fapt,cu singura piesă programatică a lui Achim Stoia.

Suita a fost compusă la Iaşi în perioada : decembrie 1949-(3o) iunie 195o şi a fost cîntată în primă audiţie la 2 martie 1951,de către Filarmonica "Moldova" din Iaşi,dirijată de compozitor.Fiecare parte a suitei e datată,aşa încît se poate aprecia durata medie de elaborare a unei părţi,între una-două luni.

Din punct de vedere al scriiturii,această suită este mai realizată decît suitele scrise ulterior,în special prin partea I-a (Voie bună),partea III-a (De-a soldaţii) şi partea V-a (Joc de copii),care alcătuiesc un triptic verificat adesea în concertele simfonice.Cu acest prilej vom adăuga că,în general,la Achim Stoia părţile cele mai convingătoare ale suitelor sale sînt cele rapide.Acest fapt se datorează potenţelor sale dinamice mult mai accentuate decît disponibilităţile sale lirice,ca expresie a unui temperament energic prin excelenţă.

Suita simfonică "In lumea copiilor"marchează un pas înainte în evoluţia creatoare a lui Achim Stoia.Compozitorul depăşeşte,aici,stadiul simplelor armonizări şi orchestrări de teme autentic populare şi chiar stadiul prelucrării acestora,încercînd procedeul dezvoltării tematice.Stoia nu a fost un maestru al dezvoltărilor (precum Mihail Andricu,M.Jora,Paul Constantinescu),din care pricină genurile mari(sonata şi simfonia) i-au rămas străine.In lucrările sale,travaliul tematic e cel mai adesea înlocuit prin repetarea temelor,iar acolo unde există,e limitat la cîteva procedee.

Aşa se explică de ce inspiraţia sa îmbracă mai curînd formele de lied,decît complexa formă a sonatei,pe latura aceasta înrudindu-se cu Marţian Negrea,Al.Zirra,T.Brediceanu,S.Drăgoi.

Pe de altă parte,suita simfonică "In lumea copiilor"constituie o valoroasă contribuţie la îmbogăţirea repertoriului destinat cooiilor.

După cum ne sugerează subtitlul mai puţin cunoscut al suitei în cauză - "Scene din viaţa copiilor mai mici şi mai mari"-,lucrarea cu-

prinde de fapt o gamă foarte largă de simțăminte,proprii mai multor vîrste : de la copilărie și pînă la maturitate (cu referire la simțămîntul matern,îndeosebi).Acest fapt explică larga rezonanță a lucrării,ce a impus prezentarea ei de către mai toate filarmonicile din țară,cucerind o popularitate întrecută doar de "Trei jocuri din Ardeal".

Lucrarea este alcătuită din 5 părți(cu durata totală de execuție de 3o minute),fiecare evocînd un moment sugestiv din viața celor mici.

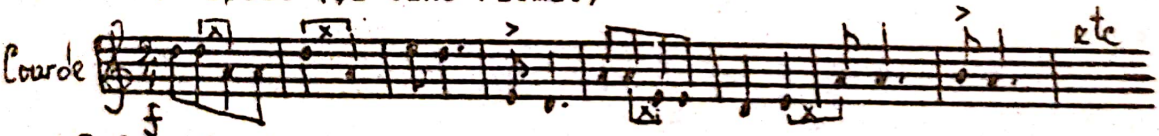
Prima parte (Animato),intitulată "Voie bună",mustește de voioșia primei zile de școală.Iată ce notează autorul pe marginea ei:"Se zugrăvește atmosfera veselă,sărbătorească a întîlnirii copiilor după vacanță.O melodie copilărească sugerează bucuria revederii.Pe alocuri se simte și cîte o notă de melancolie,părerea de rău că vacanța s-a sfîrșit,că încep lecțiile...notele... Zburdălnicia și bucuria revin repede și totul se încheie cu voie bună".

Intreaga construcție a primei părți se încadrează în forma Rondo,cu schema :

A punte B A punte C+dezv Av B punte Av Coda
re Fa re dezv. mbd Sol re Si b re

Refrenul este un simplu "cîntec prepentatonic",bazat pe scara primitivă de patru sunete(tetratonică); prin structura și caracterul său,pare un moment desprins într-adevăr din universul sonor al copilăriei :

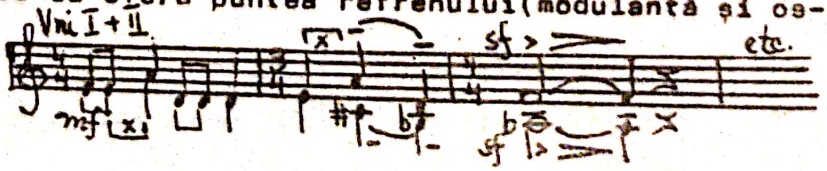
A. Repede (și bine ritmat)



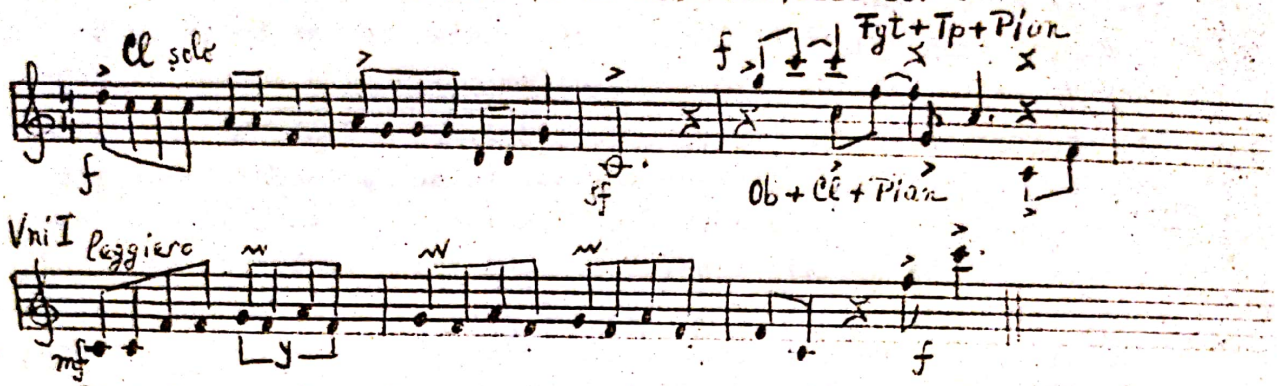
Refrenul este intonat la unison de grupul instrumentelor de coarde și deține o strictă simetrie frazală,sprijinită pe carură.Stricteța reluărilor și funcționalitatea cadențelor dau refrenului o rigoare formală de tip clasic,care își pune pecetea pe întreaga desfășurare a primei părți.

Mai mult decît atît,în economia materialului său melodic își află sălașul celula generatoare a tuturor tentativelor dezvoltătoare de pe parcurs:cvarta perfectă(x).Ea va căpăta valoare de semnal,nu numai în cazul apariției refrenului,dar în toate momentele propulsate de ea:punți,dezvoltări,cupletul B chiar.

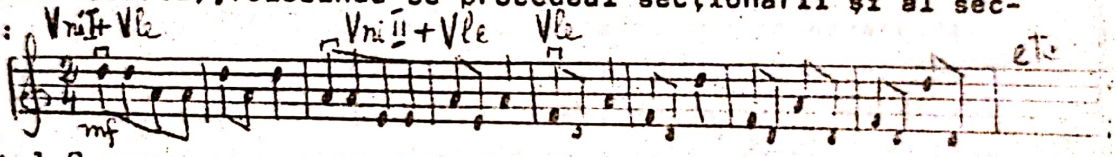
Un prim exemplu îl oferă puntea refrenului(modulantă și oscilantă metric):



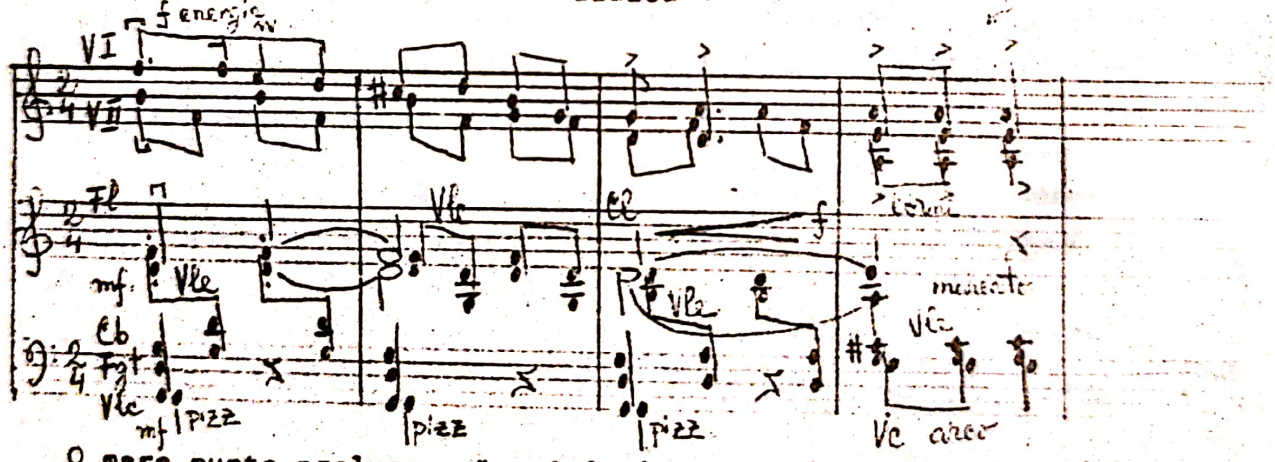
Cupletul B e antrenat de aceeași cvartă,nu numai în cuprinsul celor două fraze de bază,dar și în acticulațiile lor :



Revenirea refrenului,amplificată de un tutti,este continuată de o primă tentativă de dezvoltare a motivului său inițial (implicit a celulei-cvartă),folosindu-se procedeul secționării și al secvențării :



Cupletul C are o structură diferită,deși nici el nu se poate degaja total de obsesia cvartei în subsidiar.Se sprijină pe un mod de sol mixolidian cu cvartă lidică :



O mare punte prelucrează mai întîi un motiv caracteristic(y) din cupletul B,aglomerat cu contratimpi și dese secvențe ritmice, provenite din toate compartimentele orchestrei.Ne aflăm în zona culminației,unde,pe un molto crescendo al orchestrei,își face apariția motivul inițial al refrenului,multiplicat pe verticala sonoră și imitat succesiv de compartimentul suflătorilor și al coardelor.Deși anariția lui se înscrie pe linia ascendentă a dezvoltării,el marchează totodată și o a treia revenire (fragmentară) a refrenului (A v).Îi urmează cu oportunitate cupletul B,deplasat cu o cvintă mai jos,ca într-o veritabilă repriză,după ca

din nou apare refrenul A fragmentat.

O codă largă amalgamează elemente din refren cu elemente din punți(prima punte în special),conducînd într-un crescendo accelerando spre final.

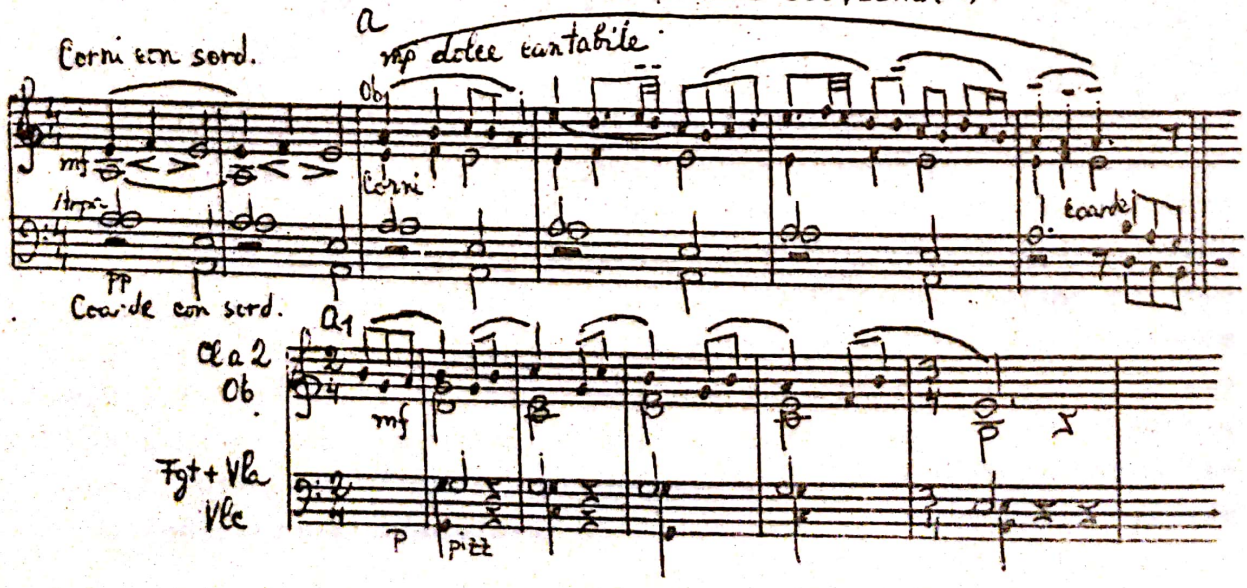
Partea II-a (Andante),intitulată "Cîntec de leagăn",este un cînt al simțămîntului matern,mărturisit în șoaptă copilului adormit. Muzica urmărește îndeaproape programul propus:"O mamă își adoarme puișorul drag într-un molcom cîntec de leagăn.Gîndurile o cuprind ... își aduce aminte de copilăria ei și de mama ei care a părăsit nu de mult această lume.Cîntecul de leagăn se întunecă,capătă accente de tristețe,reminiscențe de bocet monoton.Copilul a adormit cu zîmbetul pe buze.Gîndurile bune revin înseninînd pe această mamă care vede în zîmbetul copilașului ei zorii unei lumi mai bune,mai fericite".

Temele sînt cantabile,simetrice și sînt prezentate solistic de instrumente cu sonoritatea estompată(oboiul,trompeta cu surdină, 2 violini solo cu surdină).De fapt,toate partidele concură la realizarea unei atmosfere învăluite,umbrite:cornii cu surdină,coardele cu surdină,celesta și harpa.Din același motiv nu participă compartimentul percuției și al alămurilor.Cu toate acestea,cantabilitatea lineară,fără rezonanțe în profunzimile orchestrei,nu alcătuiește o entitate expresivă suficient de convingătoare.La audiție,întreg ansamblul prezintă lungimi și stagnări,motiv pentru care în concerte a fost adesea omis din succesiunea părților Suitei,chiar de către autor.

Schema Andante-lui este un tripartit compus:

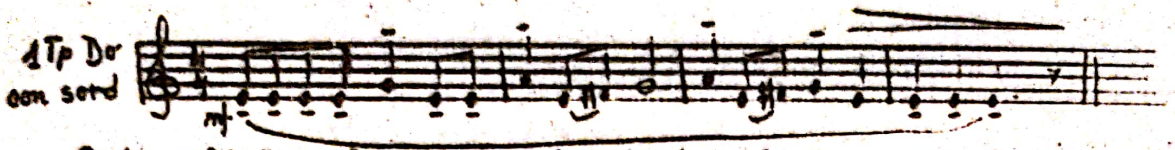
A (a ↓ la minor a_1 ↓ Sol major a) ↓ la punte B mi minor punte A(a_1 ↓ Sol major punte a) ↓ la minor Coda ⟶ Mi

Iată cele două idei de bază ale primei secțiuni(A):



Secțiunea mijlocie(B)are un caracter recitativ,dat de o temă (b) pregnantă ca un semnal,cu potențe de dezvoltare,ce vor fi valorificate prin metoda fragmentării și imitării (în stretto) la nivelul unor mici punți.

B. Quasi recit.



Coda aplică aceleași procedee de dezvoltarea motivului inițial (x) al ideii [a], care,în cele din urmă,se dizolvă în sonoritățile pierzînde (de ppp) ale dominantei majore (Mi).

Partea a III-a (Tempo di marcia),intitulată "De-a soldații"sau "Marș pentru copii" (pe motive cunoscute),pune în mișcare prin compensație cu Andantele,întreg compartimentul percuției în slujba unui efect orchestral plin de vervă : timpane,toba mare,trianglu, tamburina militară,xilofon,cinele.

Acțiunea este relatată în puține cuvinte față de larga ei desfășurare muzicală : "Cu coifuri de hîrtie pe cap,cu puști de lemn pe umăr,copiii se îndreaptă în pas de defilare spre un" imaginar" cîmp de instrucție.Trompetele răsună victorios,tobele bat frenetic, jocul de-a soldații este plin de fantezie și elan".

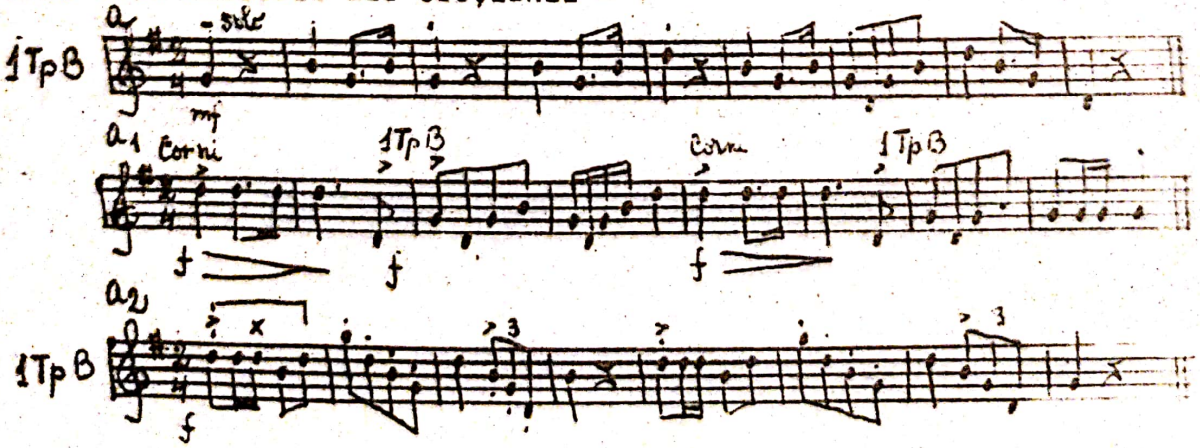
Forma tripartită de bază,depășită de mulțimea faptelor muzicale,își lărgește dimensiunile prin adaosul unor secțiuni suplimentare : introducere,dezvoltare și codă.

Introducere + A (a a_1 a_2 a) punte dezv. (modulantă)
Fa ——— Sib do

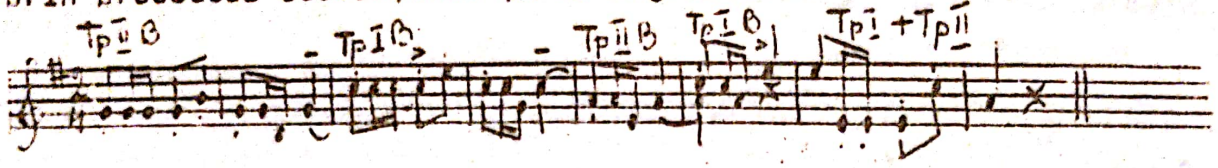
\+ B (b b_1 b b^1) + A (b / a) +
Sol Re Sol Iab Fa-sol
Sib

\+ Dezvoltare amplă + Coda.

Trompeta face să răsune,cu un aer de paradă puerilă,toate cele trei idei muzicale ale secțiunii A :



La reluarea primei idei(a)contribuie şi o a doua trompetă,care,în punţea spre grupul B,va susţine un dialog cu prima trompetă, realizînd astfel o mică dezvoltare a motivului ritmic x (din a_2), prin procedeul secvenţării şi al segmentării :

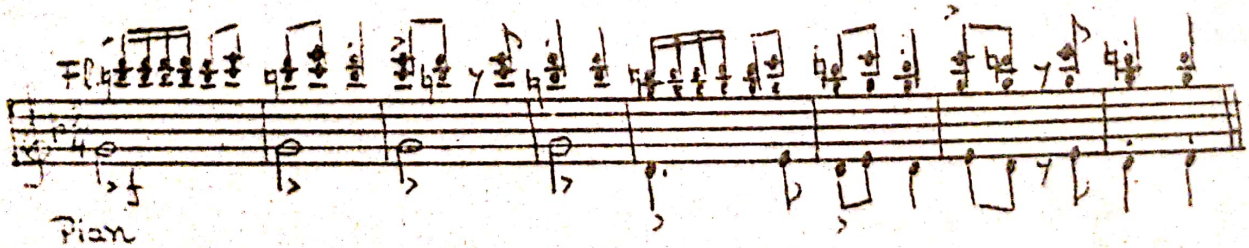


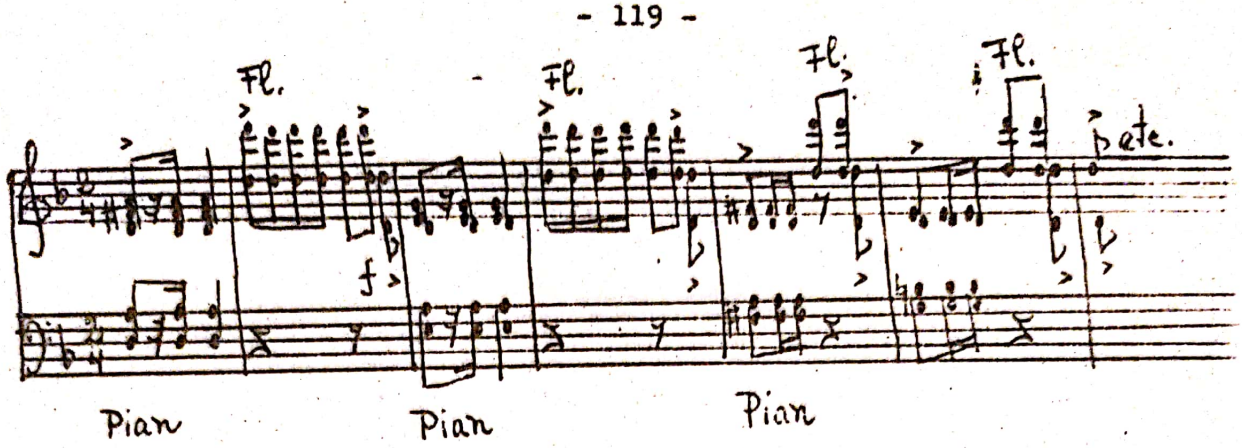
Interesant este că grupul trompetelor creşte în continuare cu încă o trompetă,cu începere din secţiunea B,rămînînd în această formaţie de trei pînă la sfîrşitul marşului.Este demnă de remarcat potenţarea sonorităţii,de-a lungul întregii părţi,prin intermediul numărului trompetelor,în creştere treptată (de la una la trei) şi prin intermediul tehnicii lor de emisie : "con sordino" şi "senza sordino".

Aşa încît trompeta deţine rolul conducător,fiind răspunzătoare nu numai de mersul melodic,ci şi de tensiunea sonoră ; nu numai de amplasarea punctelor culminante,dar şi de desfăşurarea dezvoltărilor.Datorită ei,culminaţiile sînt veritabile explozii de fanfară în lipsa celorlalte instrumente de alamă,neprevăzute în orchestraţie.Trompetele,deci,(trombe în partitură) se dovedesc capabile să întreţină sugestia unei fanfare militare necesare jocului imaginat de copii.

Orchestra,în ansamblu,bine susţinută de compartimentul ritmic, realizează un dialog viu între suflătorii de lemn şi instrumentele de coarde,alături de un bun echilibru între solo-uri şi tutti,într-o manieră clară şi expresivă,ce ne aminteşte de "Trei jocuri din Ardeal" prin acurateţea şi simplitatea scriiturii.

Reluînd firul analizei,vom observa că secţiunea B a marşului face loc unor noi grupaje solistice : flauţi cu pian,în expunere concomitentă (ideea b) şi alternativă (ideea b_1),fagoţi cu corzi, apoi clarineţi şi oboi cu pian (la reluarea celor două idei din B).

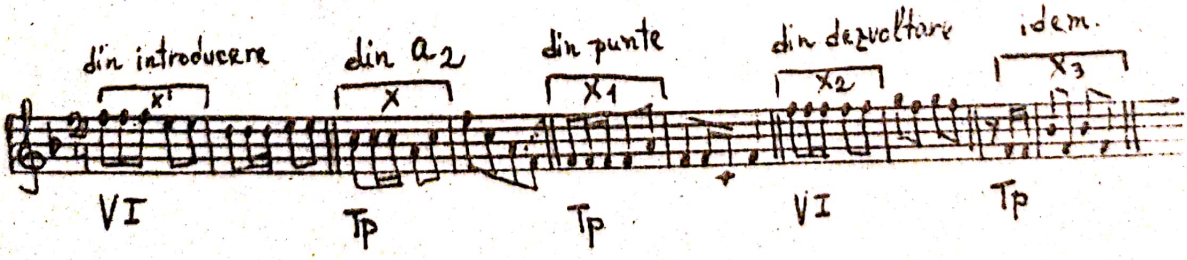


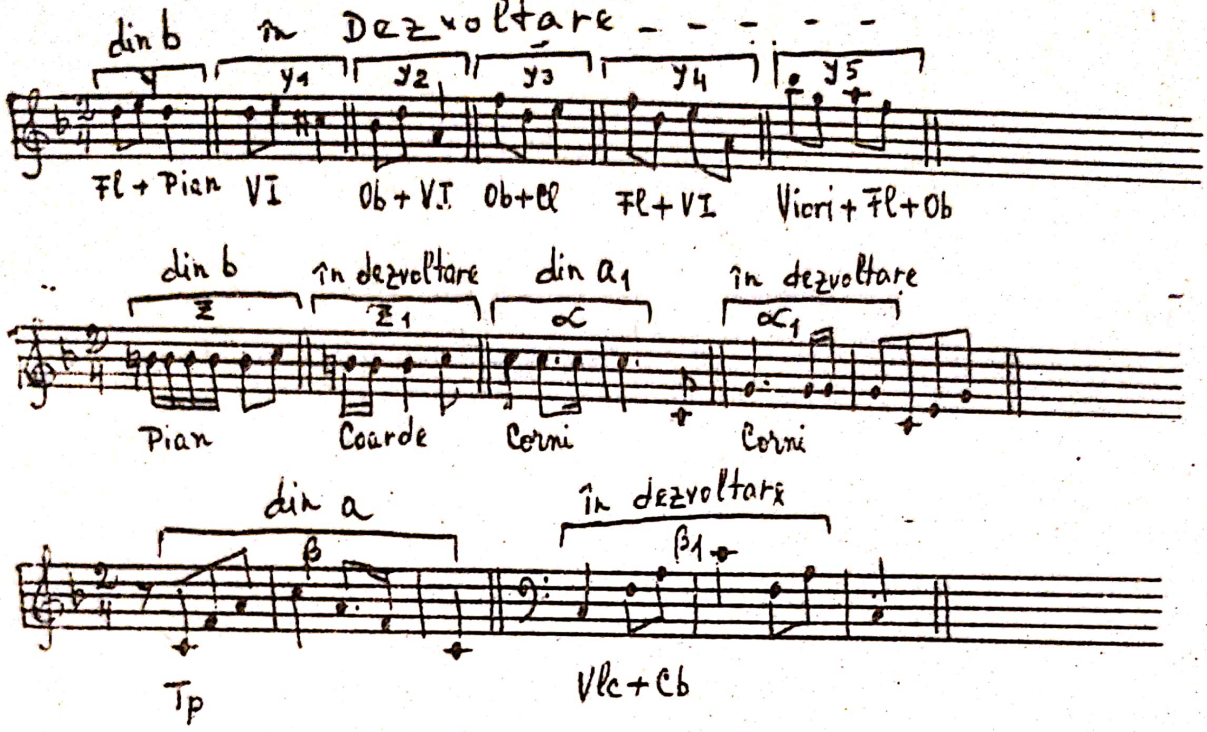


Reluarea secțiunii A este gîndită ca un punct culminant către care tinde întreaga orchestră prin pasaje dinamice.Trompetele,eliberate de surdină,enunță la unison perioada inițială (a),ajutate de oboi.Interesant este că acestei temei i se suprapune,în chip de contratemă,prima idee a secțiunii B (b),susținută de flaut și viori.Rezultanta sonoră este eclatantă și ne-am aștepta ca acest moment să semnifice încununarea întregii acțiuni.Dar nu este așa, Acțiunea nu ia sfîrșit atît de curînd,deși evoluția ei ciclică (A B A) s-a consumat.Vîrsta copilăriei își dezvăluie rezervele nesecate de energie,prin prelungirea peste limită a desfășurării jocului.Adevărat că,de acum înainte,jocul devine mai liber,mai nestingherit,explicînd rostul amplei dezvoltări ce urmează.

Procedeele dezvoltătoare se multiplică aici (secvențare,segmentare,recombinare,imitație,modulație),dar interesul îl oferă mai ales asociațiile lor imprevizibile.Prelucrarea nu se sprijină pe un anume motiv,ci pe mai multe,extrase din toate perioadele de bază.Motivele cunoscute se descompun și se recompun sub formă de motive noi,care coexistă cu motivele de bază.Semnificația lor originară nu se pierde,ci se multiplică și se răspîndește pe o arie foarte largă,prin noi și noi lăsări,cu proaspete puteri germinative.

Iată cîteva exemple de reacție motivică în lanț :





Pe parcursul dezvoltării există o culminație pe dominantă,cu revenire la tema introducerii,ca semn al epuizării acțiunii.Dar nu-i decît o părere,căci rezistența la joc a copiilor se dovedește mai mare decît ne închipuim.Oboiul reia motivul trompetei (imitînd trompeta),în chip de semnal al reluării jocului dintr-un punct anterior.Așadar,secțiunea centrală a dezvoltării se repetă la cvinta inferioară,cu finalitate spre o a doua culminație, cea veritabilă,pe tonică.

Coda intonează motivul introducerii,încheind cu pompă acest marș neobosit al viețelor mici.

Armonia eminamente tonală,voit tonală am putea spune,a părții a III-a,cadrează perfect cu principiul melodic stereotip și cu imaginile simple și tonice ale subiectului ales din viața copiilor.

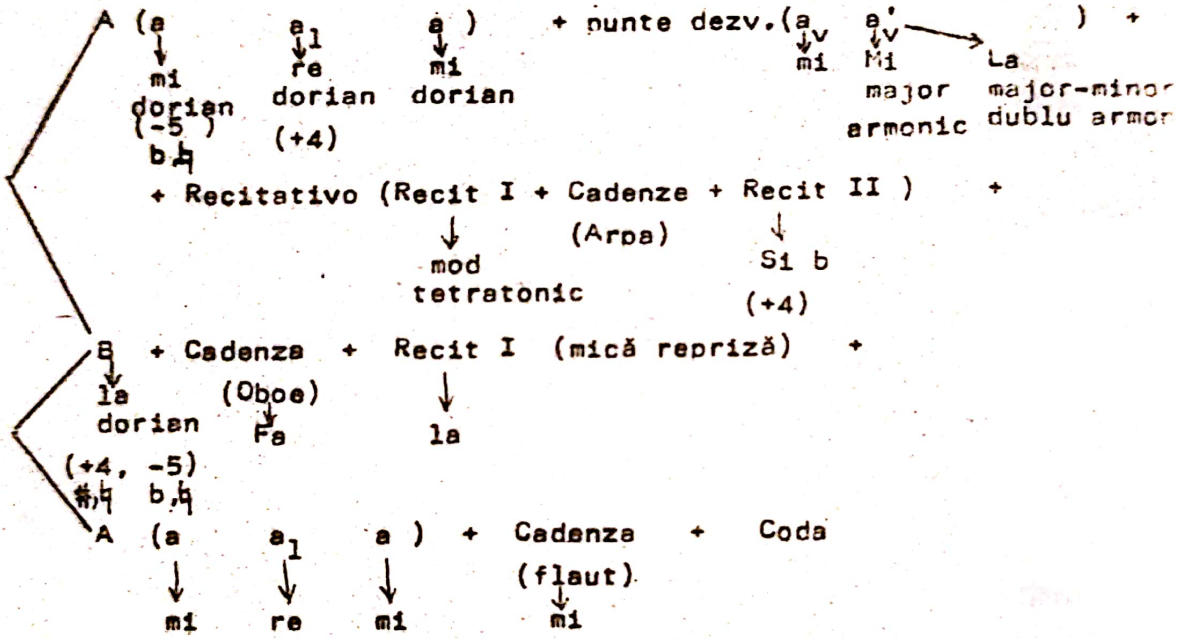
Partea IV-a (Larghetto),intitulată "Poveste orientală",țese cîteva crîmpeie din povestea lui Ali-Baba sau dintr-o altă carte de povești : "Copiii ascultă o poveste ...lungă din O mie și una de nopți cu locuri și oameni necunoscuți,cu situații și întîmplări din cele mai diferite.Povestea se derulează încet,monoton, transpunînd gîndurile micilor ascultători în îndepărtatele și misterioasele ținuturi ale unui orient necunoscut.Ochișorii se închid...povestea se pierde... copilașii au adormit".

Atmosfera este voit orientală prin abundența cromatismelor, mai precis,prin predominanța modurilor cromatice,prin mulțimea

schimbărilor agogice și metrice,prin mulțimea coroanelor și prin libertatea formei .Tabloul general suferă însă din lipsă de autenticitate,prin inconsecvența armoniei și prin scăderea tonusului pe parcursul unor nejustificate lungimi formale.

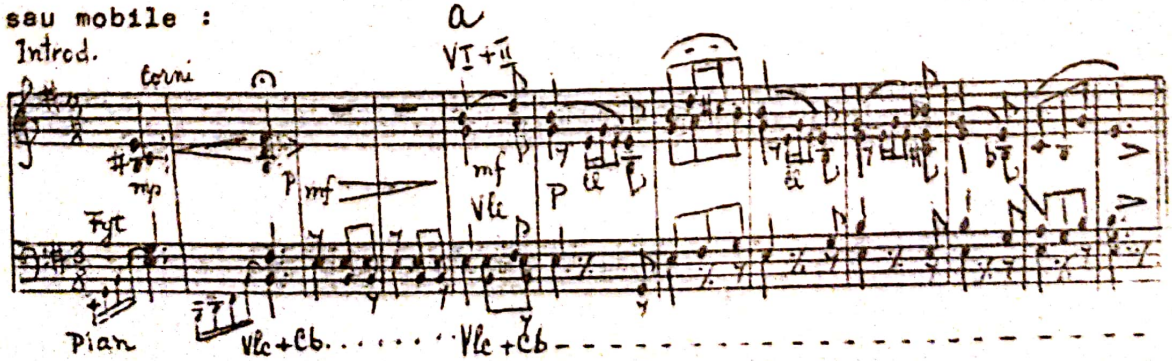
Nu se poate vorbi aici de o concizie a exprimării ; din contra : meandrele povestirii sînt urmărite în cele mai mici detalii,prilejuind o dispersie a substanței muzicale pe suprafețe foarte întinse.

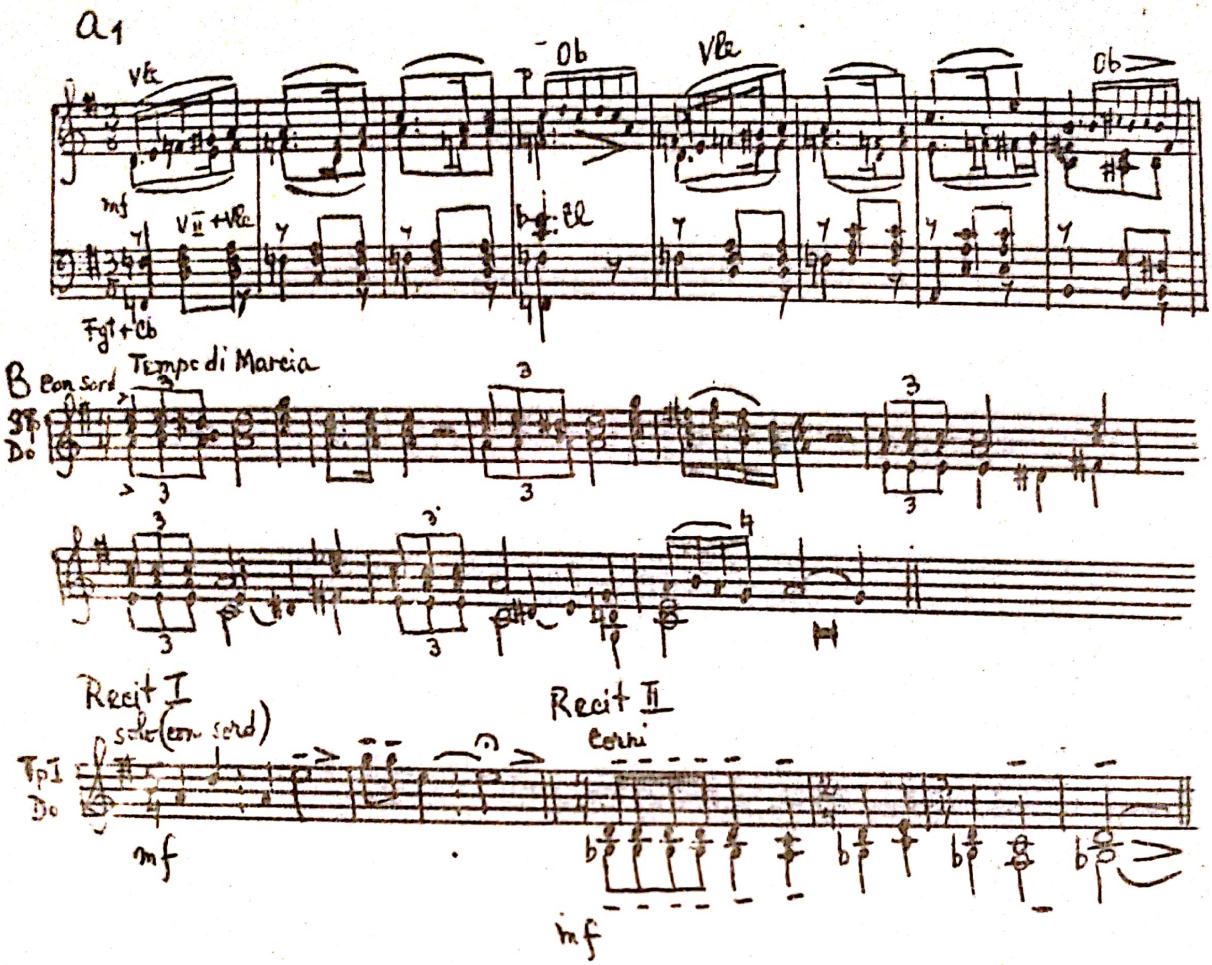
Schema de bază ar fi simplă(tripartit compus),dacă în desfășurarea ei nu s-ar încărca cu multiple reluări variate,punți,recitative,cadențe,spre a ilustra o luxurianță exotică,ireductibilă la tripticul formal clasic :



Dacă efloreșcența acestei construcții ar fi însoțită de o putere de convingere pe măsură,reușita ansamblului n-ar avea de suferit.De unde se vede că Achim Stoia nu posedă suficiente mijloace de a reda o atmosferă nefamiliară lui.

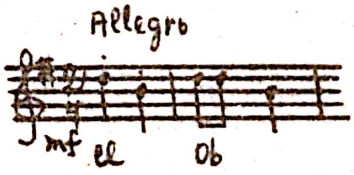
Temele în sine sînt foarte expresive ; ele sînt simple,cvadratice,modale,cu preferință pentru dorianul cu trepte cromatice sau mobile :





La sfîrşitul acestui Larghetto trebuie remarcată cadenţa finală frigică pe mi.

Partea a V-a - Joc de copii (Allegro), revine la atmosfera jucăuşă a părţilor rapide, pe baza unui motiv foarte cunoscut din repertoriul copiilor :



Iată explicaţiile autorului : "Sîntem din nou în curtea şcolii. Orchestraţia redă sugestiv larma strălucitoare a unei recreaţii : jocuri, cîntece, zburdălnicii, iar într-un colţ o întrecere amicală. In toiul jocului un copil se loveşte, cade şi de durere începe să plîngă. Jocul s-a oprit o clipă, copiii fac cerc în jurul celui căzut, care ruşinat se ridică şi începe a-şi şterge lacrimile. Toţi încep să hohotească de rîs şi jocul se reia cu şi mai multă înflăcărare. O lovitură puternică de cinele anunţă sfîrşitul jocului. Copiii se risipesc".

Atmosfera gălăgioasă este realizată prin acompaniamentul dens al corzilor și prin contribuția substanțială a compartimentului de percuție.

Acțiunea,larg și liber desfășurată,nu se supune vreunui tipar prestabilit,ci e dirijată de fantezia nesecată și de neastîmpărul copiilor prinși în joc.În linii mari,se poate descoperi o tendință spre forma-sonată,mult lărgită,cu numeroase punți ,dezvoltări mari și episoade :

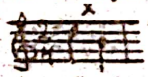
EXPOZIȚIA

Introd + A (8 măs) Sol | A La | A' Si | punte dezv. B (Vivace) Si b | Punte + Dezvoltare + (Allegro assai)

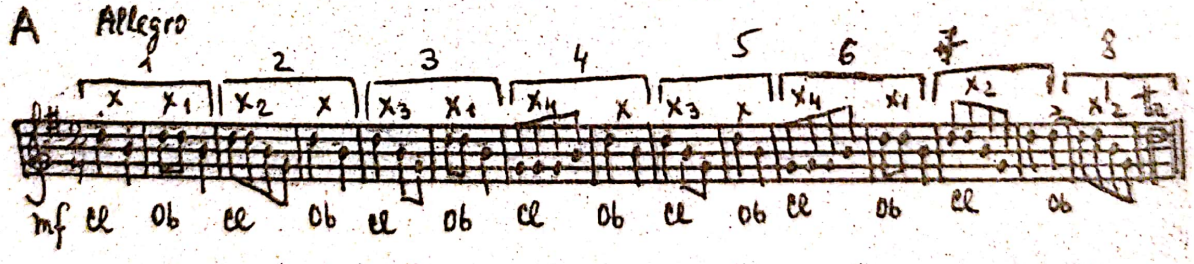
REPRIZA

+ A Do | punte dezv. B (Allegro vivace) Sol | + Dezvoltare (Meno) | + Episod (Andante) | + Coda (Vivace) Sol

Paradoxal,structura aceasta se simplifică la audiție,transformîndu-se într-un șuvoi neîntrerupt,zburdalnic și capricios, ușor de urmărit în meandrele lui,datorită prezenței și unicității celulei purtătoare (x) :



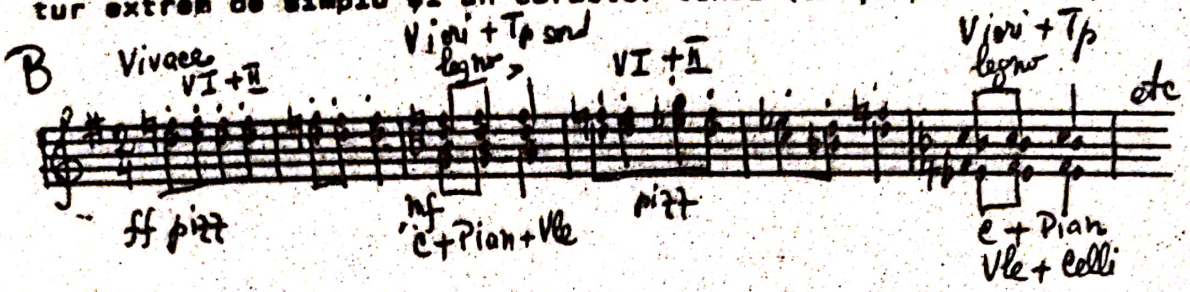
Celula aceasta simplă,alcătuită dintr-o terță mică descendentă, de foarte mare circulație în folclorul copiilor,probează o așa mare putere germinativă,încît din ea se naște,notă cu notă,nu numai tema întîia,dar și întreaga țesătură prelucrativă din punți și dezvoltări.



De observat că celulele se grupează cîte două,formînd nu mai puțin de opt motive independente,dintre care nr.: 1,2,3 și 5 vor fi mai mult valorificate în dezvoltări.Dar nici aceste motive nu vor avea absolută stabilitate,ele putînd fi inversate sau intercalate cu nuclee izolate.

Tema a doua este o melodie populară de joc din Ardeal,tronotită.Este scrisă în măsura de 2/4,dar ea aparține de fapt

grupaj metric : 4 + 2 timpi.Are un ambitus mic (o cvintă),un contur extrem de simplu şi un caracter tonal (ca şi prima temă) :



Deşi secţiuni dezvoltătoare sînt mai multe,nu am socotit ca atare decît două (Allegro assai şi Meno),unde apare prelucrat, alături de motivele amintite ale temei întîia,un motiv caracteristic (y) din tema a doua.Mijloacele de prelucrare din aceste două dezvoltări,ca şi din punţi,sînt multiple : segmentare,secvenţare,modulaţie,imitaţie,stretto,diminuare.

In afară de cele două teme de bază,sprijinite pe motive populare,alt material tematic nu mai există pe tot parcursul lung al finalului.Acest fapt face ca întreaga substanţă muzicală să nu se disperseze ci să se concentreze în jurul acestor două puncte principale de reper.Ca şi cum jocul copiilor s-ar desfăşura în cerc,cu reveniri repetate la un punct fix.Acest mod de a concepe un joc de copii este foarte aproape de adevărul vieţii şi de aici se naşte impresia de veridicitate şi naturaleţe.

Temele sînt desigur populare,dar prin ambitusul restrîns şi prin diatonismul lor au tendinţa de apartenenţă la sistemul tonal.Compozitorul a evitat însă în armonie fixarea funcţiunilor tonale principale,recurgînd de preferinţă la treptele secundare (a III-a îndeosebi),la incertitudinea acordurilor de cvintă-sextă şi la dominantele minore,ceea ce favorizează instalarea unei atmosfere modale.Însăşi cadenţele tonale sînt subtilizate de cele mai multe ori prin schimbări enarmonice sau prin căderi funcţional imprecise.Ambiguitatea modal-tonală,de data aceasta,face parte din tablou,înlesnind ritmul vertiginos al derulării imaginilor.

Aşa încît suita "In lumea copiilor" de Achim Stoia se încheie în focurile de artificii ale zburdălniciei copilăreşti.

Inegalitatea unor părţi(lente)ale suitei este compensată de buna ţinută a părţilor rapide,care dovedesc o mînă sigură în folosirea motivelor populare şi în angrenarea lor într-o ţesătură muzicală plină de vervă şi de putere de convingere.

P E D A G O G I E M U Z I C A L Ă

Scanned with OKEN Scanner

S U B I E C T I V S I O B I E C T I V

IN APRECIEREA SI NOTAREA INTERPRETĂRII INSTRUMENTALE

Mircea-Dan Răducanu

Examenul la instrumentul de specialitate constituie, în conservatoare, un moment de maximă importanţă în procesul de învăţământ instrumental. In cadrul unui examen studentul se prezintă, spre a fi audiat, cu un repertoriu complex, conceput conform parametrilor programei analitice. Spre deosebire însă de examenele teoretice, la care examinatul expune doar o parte redusă a materiei, şi anume aceea indicată pe biletul de examen, aici el prezintă tot ceea ce a pregătit, sub forma unui recital. In afară de aceasta, la examenul de instrument profesorul nu intervine în "răspunsul" studentului, acesta susţinînd singur întreg programul, fără nici o intervenţie externă. Astfel, actul examinării este aparent simplificat, avînd doar un caracter constatativ. La o analiză mai atentă însă, se observă că tocmai din cauza facturii sale specifice, simplificate, în forma de organizare, el devine mult mai complex şi mai dificil pentru examinator în ceea ce priveşte conţinutul.

Această dificultate şi complexitate constă în cerinţa aprecierii în primul rînd a unei execuţii, deci a unui mesaj semantic[1] iar în al doilea rînd a unei interpretări, adică a unui mesaj ectosemantic[1] (estetic), existente simultan în materializarea sonoră efectuată de examinat.

Inainte însă de a putea aprecia aceste mesaje, examinatorul le recepţionează şi le decodează prin intermediul analizatorului său auditiv, care le transformă din fenomene fizice în corelate psihologice ale acestora. Semnificaţia receptată nu este însă absolut identică cu cea concepută de executant, pentru că în actul percepерii examinatorul nu foloseşte un cod absolut identic cu cel al examinatului, datorită tipului său diferit de activitate nervoasă su-

---

1) Termenii "semantic" şi "ectosemantic", introduşi de A.Moles în lucrarea sa "Théorie de l'information et perception esthétique", Paris 1958, ni se par a fi cei mai potriviţi în analiza procesului examinării instrumentale.

perioară şi specificităţii analizatorului său auditiv.[2] Prima opoziţie între subiectiv şi obiectiv apare astfel încă din actul perceperii execuţiei; aceasta este un act existent obiectiv iar recepţionarea sa de către examinator este subiectivă.

In ceea ce priveşte aprecierea execuţiei, adică a calităţii traducerii mesajului semantic al operei, aceasta se face după norme precise, traductibile în trepte graduale şi de aceea ea este de natură algoritmică. Contactul interpretului cu partitura constituie deja o luare de poziţie, o opţiune pentru una din infinitele posibilităţi de traducere euristică a semnelor grafice în materia sonoră expresivă. Dar datul obiectiv ce îl constituie semiotica textului, conferă viziunii subiective spontane un fundament indestructibil de informaţie codificată în limita unor parametri, care deşi elastici (dacă n-ar exista un coeficient minim de nedeterminare în text, atunci rolul interpretului ar fi nul) totuşi sînt reductibili în ultimă analiză, la elemente de o maximă stabilitate, care nu suscită interpretări subiective. Este vorba de "litera" textului, de aspectul său semantic, în care sînt incluse şi multitudinea indicaţiilor forme (dinamice, agogice, etc.etc.) ale autorului.

In consecinţă, transpunerea de către student a elementelor semantice ale unei piese în discurs muzical, se poate sancţiona prin verdicte simple polare ; da - nu (recte corect - incorect) care conţin o apreciere globală a traducerii informaţiei simbolistice a textului în sunet. Problema se reduce deci la atribuirea unui corespondent valoric preciziei şi corectitudinii traducerii sonore a unui text, realizată de către examinator. Aprecierea pozitivă sau negativă validează concordanţa sau neconcordanţa execuţiei recepţionate cu modelul abstract al textului, existent în auzul interior al examinatorului.

Nu tot astfel stau lucrurile cu interpretarea. Nu dorim să aducem în discuţie conţinutul noţiunii de "interpretare", dar vom sublinia că în acest act subiectiv al instrumentistului există un punct de plecare obiectiv, care este partitura şi, uneori, o manieră stilistică mai mult sau mai puţin şablonizată prin tradiţie.

---

2) Este cunoscută, în acest sens, legea lui Weber-Fechner, care dovedeşte neconcordanţa, sub aspectul dinamic, a mesajului emis cu cel receptat.

Scanned with OKEN Scanner

Din perspectivă docimologică, tradiţia interpretativă poate fi privită din cel puţin două unghiuri de vedere :

- ca element de referinţă călăuzitor în determinarea unui contur stilistic, cuprinzînd date de mare importanţă în definirea acestuia (desigur ca un cadru general de concepţie şi nu ca o normă impusă) ;
- ca un scop ideal şi idealizat către contururile căruia studentul se străduieşte să-şi orienteze interpretarea.

In aprecierea interpretării ne interesează,în primul rînd,măsura respectării patrimoniului valoroaselor tradiţii şi,în continuare, depăşirea (prelungirea) lor prin aportul creator al studentului. Elementele de sancţionare a acestei apropieri de tradiţie precum şi cele privind măsura prelucrării ei creatoare, ţin de sfera obiectivului ; în ce priveşte însă conţinutul propriu-zis al acestui spor de originalitate, el nu poate fi surprins decît printr-o optică subiectivă.

Aceasta poate tinde (sau nu) spre obiectivare prin raportarea de rigoare a originalităţii interpretării la tezaurul de informaţie privind tradiţia, fapt condiţionat de cultura şi de pregătirea profesională a cadrului didactic. Ceea ce prezintă interes este însă faptul că examinatorul,pornind de la aceeaşi partitură şi de la aceleaşi tradiţii, a ajuns, prin datul său artistic diferit ca şi prin experienţa sa mult mai bogată, la alte reprezentări estetice decît examinatul. Deci, dacă în privinţa execuţiei consensul modelelor sonore este realizabil măcar în esenţă, datorită faptului că există în acest domeniu algoritmi intraţi în uzul practicii instrumentale, în privinţa interpretării situaţia este radical diferită.Aprecierea acesteia se desfăşoară după o traiectorie euristică, funcţionînd deci după principiul black-box-ului (al cutiei negre).Procesul de apreciere a interpretării reprezintă o reacţie, un răspund al examinatorului faţă de un dat, care este mesajul ectosemantic al examinatului, deci un proces căruia nu-i cunoaştem decît cauza şi efectul. Conţinutul său, neputînd fi algoritmizat, ne rămîne încă necunoscut. După părerea noastră putem să-i determinăm însă punctele nodale în planul ciocnirii subiectivului cu obiectivul, avînd astfel şansa de a-i surprinde măcar un aspect esenţial.

In esenţă, examinatorul care posedă o viziune subiectivă asupra mesajului ectosemantic al operei ce se interpretează, trebuie să-l repereze şi să-l aprecieze în varianta propusă de examinat. Este vorba de aprecierea gradului de înţelegere a operei şi, implicit, a aportului personal, materializate în mesajul ectosemantic al examinatului. Iată deci o nouă ipostază a opoziţiei obiectiv-subiectiv: mesajul subiectiv al examinatului este apreciat opunîndu-i-se un etalon "obiectiv" în conştiinţa examinatorului. Acest etalon obiectiv constituie rezultatul experienţei anterioare a examinatorului şi a unei tendinţe sistematice şi sincere de a-şi depăşi viziunea subiectivă prin respectarea principiilor metodice celor mai generale. "Modelul obiectiv" constituit ca etalon este mult mai sărac în conţinut decît viziunea subiectivă, dar are în schimb calitatea de a fi un verificator inflexibil şi sigur în ceea ce priveşte anularea tendinţelor extreme, subiectiviste.

Iată deci că aprecierea interpretării trebuie să conţină deopotrivă următoarele două componente esenţiale:

a) Subiectivitatea aprecierii interpretării ca proces existent obiectiv;

b) Obiectivitatea (ca produs al activităţii examinatorului) aprecierii interpretării ca tălmăcire subiectivă.

Domeniul dialecticii subiectivului şi obiectivului nu se limitează însă la aceste aspecte.

Datorită repartizării la profesori diferiţi a studenţilor unui an de studii, se iveşte necesitatea discutării fiecărei interpretări în parte, pentru a se putea aprecia cît mai veridic calitatea acesteia. Spre deosebire de raportul direct examinat - examinator, în care opinia examinatorului este cu necesitate obiectivă din punctul de vedere al examinatului - aceasta ţinînd de etica procesului de învăţămînt - în discuţiile din cadrul comisiei ea apare ca subiectivă, şi anume ca o soluţie posibilă de apreciere. Este drept că aceste soluţii posibile pot fi uneori sensibil diferite, dar important este faptul că prin discuţii menite să motiveze aprecierea fiecărui cadru didactic, sînt anulate extremele, ajungîndu-se la o medie care este în general expresia obiectivă, reală, a calităţii interpretării.

Am putea conchide din cele de mai sus că examinatorul indi-

vidual nu s-ar putea detaşa de un anume subiectivism, care ţine de pregătirea şi calităţile sale artistice. De fapt însă acesta aflîndu-se continuu sub imperiul necesităţii corectitudinii şi dreptăţii în apreciere şi notare, tinde - sau trebuie să tindă - în mod constant spre obiectivitate. Examinatorul trebuie să năzuiască deci spre o detaşare de ceea ce-i este personal, căutînd să compare viziunea sa subiectivă cu cea obiectivă, a colectivului examinatorilor privit ca un tot. Această confruntare continuă reprezintă al doilea aspect al opoziţiei subiectiv-obiectiv, aspect care, după părerea noastră, trebuie să stea la baza oricărei aprecieri asupra interpretării în învăţămîntul instrumental.

Dar aceste elemente nu se ciocnesc numai în calitate de purtătoare ale particularului şi respectiv generalului, într-o situaţie dată, ci ele suferă modificări esenţiale dacă privim evoluţia în timp a aceluiaşi examinator. Astfel, "subiectivul" fiind în continuă formare, se dezvoltă ţinînd seama de corectivele, căpătate pe parcursul experienţei pedagogice, din partea "obiectivului". La rîndul său, "obiectivul" nu rămîne acelaşi decît într-o anume conjunctură şi nu trebuie confundat cu media aritmetică a unor opinii subiective emise de un grup de persoane fizice. "Obiectivul" se constituie, la un moment dat, într-o normă unanim recunoscută de către un grup de examinatori, cu sau fără înţelegere, privind raportul unei interpretări cu scara axiologică. Dar acest raport, fiind şi el în continuă modificare, este firesc ca criteriul general admis să nu fie acelaşi în evoluţia sa temporală, deci accepţiunea noţiunii de "obiectiv" să difere sensibil în funcţie de factorii de timp şi loc.

In fine, al treilea aspect al acestui sinuos şi contradictoriu proces euristic îl constituie operaţia de comparare valorică a studenţilor examinaţi. Prin comparare, examinatorul şi comisia adaugă un plus de obiectivitate aprecierii, conferindu-i şi atributul echitabilităţii. Astfel, raportarea interpretării unui student examinat la cele ale celorlalţi examinaţi devine un element obiectivant, în sensul că orice eroare în aprecierea individuală este atenuată într-o anumită măsură prin situarea diferită a fiecărui student în scara valorică, rezultînd astfel o ierarhie, care, de altfel, este conştientizată şi de studenţii înşişi.

Desigur că în alcătuirea acestei ierarhii valorice poate interveni din nou o divergenţă între examinatori, care însă nu se prezintă ca un proces distinct, fiind cuprinsă în însăşi discuţia de principiu a chestiunii. Important este aici ca ierarhia să fie constituită pe baza unor criterii majore şi să reflecte ca atare situaţia reală.

In ceea ce priveşte notarea, aceasta constă într-un act de raportare a valorii (determinată prin apreciere) la scara convenţională decimală, raportare care este influenţată de aceeaşi ciocnire între subiectiv şi obiectiv.

Astfel, în cadrul notării apar unele inconveniente:
In primul rînd este vorba de faptul că discuţia apreciativă în cadrul comisiei nu se duce întotdeauna în jurul calităţii interpretării în sine, ci în jurul notei ce trebuie acordată, care ar reflecta această calitate. In al doilea rînd, deliberînd dacă trebuie acordat 7, 8 sau 9 unui examinat, examinatorii înţeleg cu totul altfel nota 7, 8 sau 9. De pildă, pentru valoarea "x" a unei interpretări, un examinator acordă nota 7, iar pentru valoarea "y", un alt examinator acordă tot 7. Tot aşa, pentru aceeaşi valoare "x", doi examinatori acordă note diferite, ş.a.m.d.

Deci iată că aici apare şi caracterul relativ al raportului dintre valoarea interpretării şi scara de notare, care rezidă într-o notă subiectivă mult mai intimă. Dacă subiectivitatea unei aprecieri se poate depista măcar în ceea ce are exagerat, în schimb subiectivitatea convertirii acestei aprecieri în notă este greu de reperat, dat fiind faptul că este ascunsă în haina simbolică, convenţională, a acesteia.

Raportul subiectiv-obiectiv este prezent şi în acest plan, însă strict în conştiinţa examinatorului. Acesta este preocupat în permanenţă de justeţea raportului valoare-notă şi caută să realizeze concordanţa cu raportul obiectiv întruchipat de opinia colectivului examinatorilor.

Notarea nu se prezintă însă întotdeauna în practica vie a examinării ca un proces distinct, ca o fază finală a actului apreciativ. Concretizarea numerală a valorii este prezentă în toate etapele gestaţiei verdictului, în conştiinţa fiecărui examinator, fie că este verbalizată sau nu. Ea reprezintă un punct de vedere ajutător pe parcursul procesului euristic al aprecierii, în sensul că o materializează, făcînd astfel vizibilă dis-

tincţia, disjuncţia sau conjuncţia subiectivului cu obiectivul.

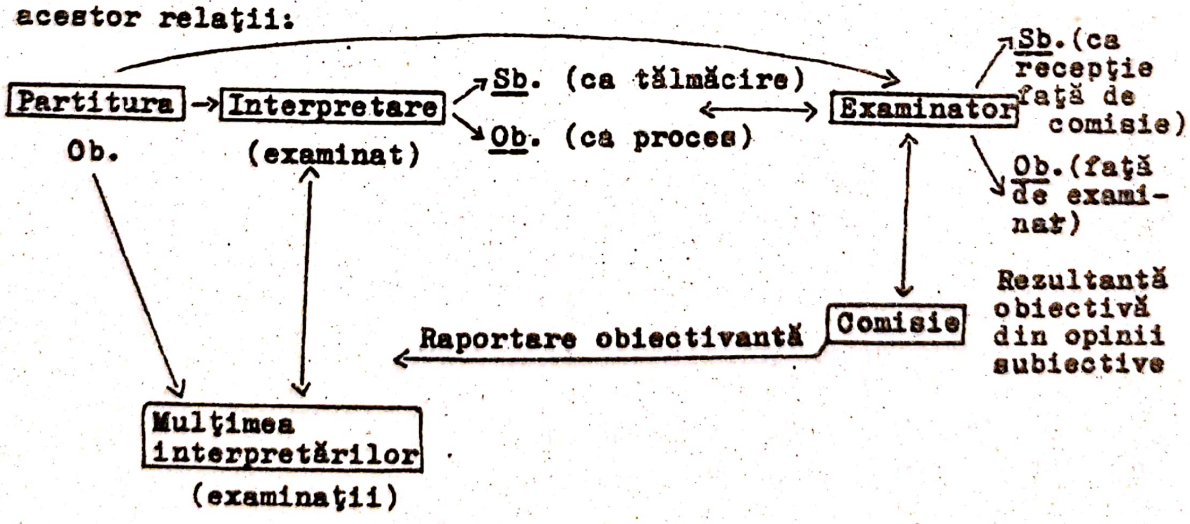
Aprecierea şi notarea în învăţământul superior instrumental se impune deci a fi privită şi din punct de vedere statistic. Examinatorul, din figură unică, singulară, cum este la examenul teoretic, devine în cazul examenului instrumental un element al unei mulţimi, deci nota acordată va fi şi în funcţie de această mulţime. In acest context, nota devine funcţie de patru factori, care sînt: pregătirea studentului, examinatorul, comisia (mulţimea examinatorilor) şi ceilalţi studenţi ai anului respectiv (mulţimea studenţilor).

Intre aceşti factori însă, punctul central de referinţă este actul interpretativ obiectiv al examinatului, căci nu putem pierde din vedere faptul că nota este, în esenţa ei, o reflectare a acestuia în conştiinţa examinatorilor, avînd ca rezultat reacţii subiective diferite.

Putem deci conchide că confruntarea obiectivului cu subiectivul în actul aprecierii şi notării instrumentale îmbracă cel puţin trei aspecte principale:

1) Opoziţia între examinator şi examinat (cu dublă semnificaţie);
2) Opoziţia între examinator şi mulţimea examinatorilor (privind examinatul);
3) Opoziţia între mulţimea examinaţilor şi mulţimea examinatorilor.

Tabloul următor oferă o privire sinoptică, evident schematică, a acestor relaţii:



Putem astfel defini aprecierea şi notarea interpretării pri.. operaţiunea de căutare şi găsire de către examinatorul indivi-

dual, împreună cu cel colectiv, a valorii mesajului estetic receptat de la examinat, privit în contextul celorlalte interpretări, şi de stabilire a corespondentului docimologic cel mai definitoriu al acestei valori.

Acest proces euristic, bazat pe continua confruntare a subiectivului cu obiectivul, este elementul esenţial, care determină perpetua dezvoltare a măiestriei docimologice, atît pentru examinatorul individual cît şi pentru cel colectiv. Tendinţa continuă a acestor doi factori spre corectitudine constituie chezăşia realizării idealului pedagogic privind funcţia instructiv-educativă a aprecierii şi notării.

In continuare, ne propunem să mergem şi mai adînc în investigarea procesului de apreciere şi notare, cercetînd aspectul său fundamental, care este subiectivitatea. A căuta să determinăm cu precizie coordonatele subiectivităţii examinatorului individual sau a celui colectiv, considerăm că este o utopie. Este însă posibil să analizăm măcar în linii mari conţinutul acestei situaţii, în diferitele ipostaze în care apare.

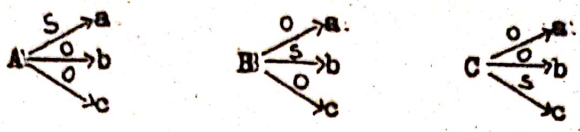
Să cercetăm, mai întîi, raportul între examinaţii a, b, c ... x şi examinatorii A, B, C ... X, unde a este studentul lui A, b - al lui B, etc. Intre A şi a este stabilită, încă dinaintea situaţiei de examinare, o relaţie de tip special, caracterizată printr-un tonus afectiv puternic, printr-o cunoaştere profundă a studentului, ca şi printr-o "tocire" a ascuţişului receptivităţii critice-obiective, datorată obişnuinţei.

Să notăm acest raport cu "S" (subiectiv)

Deci $A \overset{S}{\text{——}} a$; $B \overset{S}{\text{——}} b$; $C \overset{S}{\text{——}} c$ etc.

In cadrul procesului de apreciere, atitudinea "S" (cu avantajele şi lipsurile ei) este însă îndreptată univoc spre studentul propriu, faţă de ceilalţi studenţi apărînd o altă atitudine. Datorită faptului că aceşti studenţi (adică b, c ... x) sînt apreciaţi după o altă scară de criterii decît scara conform căreia au fost şcoliţi (de către respectivii B, C ... X), este pusă în lumină neconcordanţa modelelor lui A cu execuţiile lui b şi c, luînd naştere un evantai de aprecieri, pe care B, C ... X nu le pot admite decît parţial, datorită repertoriilor lor de modele auditive, mai mult sau mai puţin diferite.

Să notăm raportul dintre A şi b, c ... x deocamdată cu "O" (obiectiv). Relaţia de examinare va fi:



Să vedem acum ce legătură se crează între raporturile "S" şi "O". După cum arătam mai sus, aceste raporturi nu se pot descrie decît parţial, şi anume în caracteristicile cele mai general-valabile. Nu putem, astfel, admite ca "S" să fie considerată o situaţie pur subiectivă, iar "O", una pur obiectivă: relaţia dintre ele este cu mult mai complicată şi mai fragilă decît se pare la o primă analiză.

In primul rînd, raportul "S" este creat în timp, avînd o mai mare stabilitate, ceea ce va avea ca efect şi o mai mică flexibilitate în discuţiile din cadrul comisiei. In contrast cu el, "O" este spontan, ceea ce-i conferă o maleabilitate sporită; în schimb el este neverificat în timp, putînd fi adesea influenţat de starea psiho-fizică de moment a examinatorului.

In al doilea rînd, raportul "S" poate genera stări de subiectivism exagerat, de natură afectivă, pe care "O" le exclude, în general.

In al treilea rînd, "O" poate determina un verdict pe care examinatorul titular să-l respingă, datorită unor diferenţe de concepţie. Lista contradicţiilor s-ar putea continua astfel la nesfîrşit.

Observăm, deci, că între raporturile "S" şi "O" este întotdeauna o contradicţie (bineînţeles neantagonistă), al cărei efect tinde să fie verdictul cel mai apropiat de adevăr. Ce adevăr reflectă însă aprecierea? Adevărul interpretării concrete a lui a este de fiecare dată altul, din punctul de vedere al lui A, B, C ... X. Insuşi a execută programul de examen în funcţie de repertoriul de modele ideale al lui A, deci dacă s-ar putea elabora un "verdict total obiectiv" de către o maşină specială, ea ar măsura parametrii interpretării audiate tot în funcţie de o anumită programare a lui a (în speţă a lui A). Astfel că adevărul unei interpretări nu este surprins decît prin păreri subiective, uneori convergente iar alteori divergente.

Din raporturile:

(1) $\frac{A}{a} \approx \frac{B}{b} \approx \frac{C}{c} \cdots\cdots \approx \frac{X}{x}$ = "S" şi

(2) $\frac{A}{b,c...x} \approx \frac{B}{a,c...x} \approx \frac{C}{a,b...x} \cdots \approx \frac{X}{a,b...n} = "O"$[3]

reiese că raporturile lui A cu x elevi (minus a), ale lui B cu x elevi (minus b), etc., se echilibrează, dat fiind faptul că de fiecare dată elevul propriu intră într-o relaţie diferită:

$$\frac{A}{a} = "S"; \quad \frac{B}{a} = "O"; \quad \frac{C}{a} = "O"$$

$$\frac{B}{b} = "S"; \quad \frac{A}{b} = "O"; \quad \frac{C}{b} = "O" \quad \text{etc., etc.}$$

Astfel, a este privit o dată prin raportul "S" şi de n ori prin "O". Situaţia se prezintă la fel şi pentru ceilalţi examinaţi.

Pe de altă parte, la o analiză mai fină observăm că raportul $\frac{A}{a}$ are în mod necesar alt conţinut şi alt tonus afectiv decît $\frac{B}{b}$ sau $\frac{X}{x}$. Este şi normal: unii profesori sînt mai ataşaţi de student, alţii mai reţinuţi, unii mai sensibili la succesul studentului lor iar alţii mai rezervaţi. Conţinutul lui "S" se prezintă destul de diferit, în esenţă, de la caz la caz. Iată deci că raporturile (1) nu pot fi considerate egale, cu un indice de subiectivitate unic ("S"), ci cu indici specifici:

$$\frac{A}{a} = S_1; \quad \frac{B}{b} = S_2; \quad \frac{C}{c} = S_3 \quad \text{etc.}$$

Tot aşa, nici raporturile (2) nu pot fi egalate, dat fiind faptul că elevii străini sînt priviţi de pe poziţii diferite, în cazul fiecărui examinator:

$$\frac{A}{b,c...x} = O_1; \quad \frac{B}{a,c...x} = O_2; \quad \frac{C}{a,b...x} = O_3 \quad \text{etc.}$$

In acest fel se observă că studentul examinat (de ex.a) intră în raporturi diferite cu n examinatori:

$$\frac{A}{a} + \frac{B}{a} + \frac{C}{a} \ldots\ldots + \frac{X}{x} \longrightarrow S_1 + O_2 + O_3 + O_n$$

In plus, cum am mai arătat, interpretarea sa este raportată şi la interpretările celorlalţi examinaţi. Această operaţie în-

---

3) Apelăm aici la o reprezentare grafică, care, bineînţeles, nu trimite la noţiunea de fracţie matematică ci doar la raportarea a doi termeni, unul faţă de celălalt.

dreaptă pe de o parte verdictul pe făgaşul echitabilităţii, iar pe de altă parte complică mult lucrurile.

Astfel, raportul de apreciere al examinatorului A va fi:

$\frac{A}{a,b,c....x}$ ceea ce ar presupune o atitudine comună pentru studentul propriu şi pentru ceilalţi studenţi. Strădania acestuia pentru a găsi un mănunchi de criterii valabile pentru toţi examinaţii nu poate fi însă întotdeauna încununată de succes, dat fiind faptul că el sacţionează în interpretarea lui a ceea ce i-a transmis anterior, în timp ce interpretările lui b,c...x le priveşte ca "probabilităţi" din punctul de vedere al paternităţii lor, nefiind sigur în ce măsură ele sînt rodul concepţiei lui b,c...x (diferită de a lui B,C...X) sau al persuasiunii încununate de succes a acestor B,C ... X? Iată o situaţie critică deoarece chiar în cazul în care s-ar stabili quantumul de aport (negativ sau pozitiv) al studentului faţă de concepţia profesorului, poate oare A să compare, în vederea notării, interpretările lui a cu cele ale lui b sau c, cunoscînd substratul fenomenului, adică neconcordanţa repertorială dintre sine şi B sau C?

Dar să privim mai atent acest domeniu al repertoriului intim de modele, care se pare că este sursa tuturor acestor contradicţii.

In primul rînd, trebuie remarcat faptul că aprecierea globală făcută de către fiecare examinator este bazată de fiecare dată pe alte lipsuri sau însuşiri ale interpretării. De exemplu, dacă pentru examinatorul A este de cea mai mare importanţă în apreciere dacă examinatul se abate sau nu de la tempo-ul considerat de el ca etalon tradiţional, pentru B de primă importanţă este linia frazei şi construcţia arhitectonică a piesei, iar pentru C, touché-ul sau precizia ritmică. Astfel, putem spune că A, B şi C posedă o structurare diferită a modelelor interpretării privind ponderea lor în eşafodajul ideal global, care constituie etalonul în mare al viziunii interpretative. Dacă notăm de exemplu:

m_1 = model de sonoritate

m_2 = model de tempo

m_3 = model de ritm

m_4 = model de frază etc., etc.

atunci fiecare examinator posedă o sumă de modele în care de fi-

ecare dată unul sau mai multe prevalează (cele încercuite în figură):

$$A\ (m_1) + m_2 + m_3 \ldots + m_n) = E\ m\ A$$

$$B\ (m_1 + (m_2) + m_3 \ldots + m_n) = E\ m\ B$$

$$C\ (m_1) + m_2 + (m_3) \ldots + m_n) = E\ m\ C \quad \text{etc.}$$

In al doilea rînd, examinatorii au reprezentări diferite chiar asupra aceluiaşi aspect al interpretării (modele diferite ca conţinut). Deci $m_1A \neq m_1B$; $m_2B \neq m_2C$ etc. De exemplu, conceptul de "sunet aspru", sau antipodul lui "sunet şters", înseamnă odată cu fiecare examinator aproape altceva: ceea ce unul consideră ca fiind un sunet plin, altul consideră că este deja aspru, sau ceea ce unul consideră ca un touché califelat şi perlat, altul îl poate considera uscat sau arid etc.,etc. Aceasta fără a mai lua în considerare faptul că nici măcar acelaşi examinator nu poate fi perfect egal cu el însuşi în timp, percepţia sa fiind în funcţie de o serie întreagă de factori interni sau externi.[4)]

Se pot enumera exemple la infinit, dar aş cita doar clasica problemă a "tempo-ului just", pe care fiecare interpret sau examinator o rezolvă în funcţie de personalitatea artistică proprie (nu ne ocupăm aici de aberaţii sau teribilisme, determinînd răriri sau precipitări ale tempo-ului cu valori mult peste limita medie). Simbolic, situaţia aceasta se poate nota:

$$A\ (m_1 + m_2 + m_3 \ldots + m_n) = E\ m\ A$$

$$B\ (m_1' + m_2' + m_3' \ldots + m_n') = E\ m\ B \quad \text{etc.}$$

(unde $m_1 \neq m_1'$

$m_2 \neq m_2'$)

Notînd cu e, e' şi e" execuţiile lui a,b şi c, izomorfe cu modelele profesorilor respectivi, situaţia de apreciere va fi atunci:

$$\frac{E\ m\ A}{e\ a} = V \text{ (verdict final)}; \quad \frac{E\ m\ B}{e'b} = V'; \quad \frac{E\ m\ C}{e''c} = V''$$

---

4) Vezi M.Golu: "Percepţie şi activitate", pag.68 (Ed.şt.,1971)

Acest verdict final este compus însă dintr-o multitudine de raporturi de sancţionare, avînd ca efect tot atîtea verdicte parţiale. Astfel:

$$\frac{m_1'B}{e_1'b} = V_1'; \quad \frac{m_2'B}{e_2'b} = V_2' \quad \frac{m_3'B}{e_3'b} = V_3' \quad \text{etc., etc.}$$

au ca finalitate emiterea unei decizii care să certifice congruenţa sau necongruenţa dintre eşantionul de execuţie şi modelul respectiv al lui B. Iată deci că dacă pe plan ideal B opune o sumă de modele sumei de aspecte concrete prezentate de b, în planul interpretării, rezultatul va consta într-o sumă de verdicte în care cel esenţial va diferi faţă de aprecierea lui A sau C.

Relaţia examinatorului cu studenţii altor profesori este mai complexă:

$$\frac{A}{b,c...x} = \frac{E\ m\ A}{eb,\ ec\ \ldots\ ex}$$

Se observă cu uşurinţă că în cazul fiecărui examinat se va naşte un raport de verdict diferit, construit fiecare pe cu totul alte componente:

$$\frac{E\ m\ A}{e\ b} = V_I; \quad \frac{E\ m\ C}{e\ b} = V_{II} \quad \text{etc.(studentul b apreciat de A şi C)}$$

Deoarece fiecare eşantion-parametru de execuţie se bazează pe un model izomorf în concepţia profesorului respectiv, suma verdictelor lui A asupra lui b este de fapt (făcînd abstracţie de rolul spontaneităţii şi întîmplării) o confruntare cu modelele lui B. Deci dacă verdictul:

$$\frac{E\ m\ A}{E\ m\ a}$$

validează sau nu starea de tendinţă spre izomorfism, sancţionînd gradul de îndepărtare a lui e de m, în schimb verdictul:

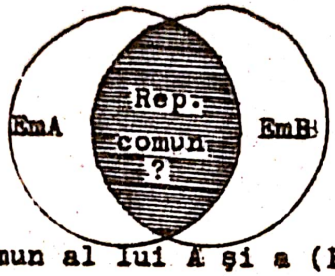
$$\frac{E\ m\ A}{Emb,\ Emc\ldots} \quad \text{etc.}$$

nu mai poate face această operaţie, dată fiind diferenţa sensibilă de structură dintre repertoriile de modele ale protagoniştilor.

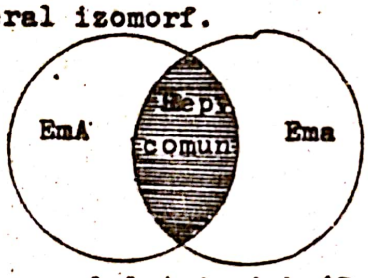
Opoziţia lor este deci tot de ordin subiectiv, căci, de ex. studentul b are un stoc de modele (E m b) care nu sînt decît parţial comune cu E m A. Sancţionarea lui b din punctul de vedere al lui A nu este posibilă fără a intra în contradicţie cu examinato-

rul B. Iar dacă execuţiile lui b tind spre izomorfismul cu modelele lui B, atunci atacarea lor de pe platforma repertoriului lui A devine o operaţie fără pretenţie de precizie, nici măcar pe plan subiectiv, iar A faţă de b va fi încă şi mai subiectiv decît faţă de a, dat fiind că corespondenţa dintre E m A şi E m b este, în acest caz, mult mai parţială. Astfel, situaţia se prezintă după cum urmează:

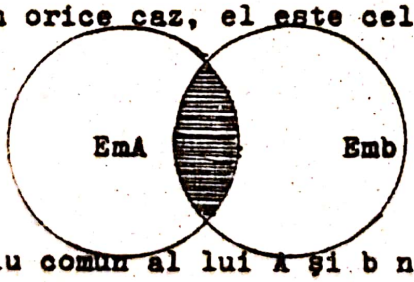
1.- Repertoriile de modele ale lui A şi B sînt destul de apropiate, dar nu identice şi numai parţial izomorfe, repertoriul comun neputîndu-se delimita întotdeauna cu precizie.



2.- Repertoriul comun al lui A şi a (B şi b ... etc.) este la un moment dat limitat ca volum (fiind în tendinţă de creştere în timp), dar în general izomorf.



3.- Repertoriul comun al lui A şi b (B şi a ... etc.) stă sub semnul probabilităţii atît în ceea ce priveşte volumul cît şi izomorfismul. In orice caz, el este cel mai redus din aceste trei ipostaze.



Acest repertoriu comun al lui A şi b nu se caracterizează doar prin dimensiunile lui reduse cît mai ales printr-un quantum de probabilitate foarte ridicat, A putînd sancţiona veridic numai partea de repertoriu comună cu b. Din păcate însă, din execuţia lui b nu reiese care este acest repertoriu comun, neputîndu-se delimita cu precizie în virtutea căror modele b construieşte o interpretare şi totodată care este ponderea hazardului sau spontaneităţii în această audiere. Astfel A sancţionează elementele

discursului muzical al lui b fiindu-i indiferent "E m b", cu conştiinţa unui act saturat de obiectivitate, într-un moment în care este cît se poate de subiectiv.

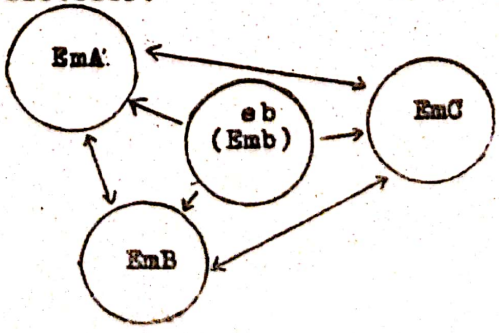
Iată deci că şi în cazul aprecierii studenţilor altor clase, avem de a face tot cu un act subiectiv, în ciuda aparenţelor de obiectivitate.

In ceea ce priveşte compararea execuţiilor examinaţilor, ea se reduce la compararea modelelor lor şi de aici delicata problemă a congruenţei probabiliste a acestora cu modelele profesorilor respectivi. Astfel:

$$\frac{E\,m\,A}{E\,m\,b,\ E\,m\,c} = \frac{E\,m\,A}{E\,m\,B,\ E\,m\,C} \quad !!$$

Situaţia nu este deloc favorizantă unei rezolvări cît mai operative a sarcinii de apreciere, dată fiind apariţia unor fenomene inhibitorii la fiecare examinator, datorate acestei posturi. Astfel, A va avea reţineri serioase în criticarea lui b sau c, considerînd (cu mai multă sau mai puţină dreptate) că unii parametrii ai execuţiei lor (pe care-i dezaprobă) ţin de îndrumările lui B şi C. Compararea valorică a mai multor examinaţi reclamă o poziţie cît mai apropiată pe planul modelelor ideale ale examinatorilor, deci necesitatea unei platforme generale comune, a unor etaloane general-valabile, neatacabile de pe nici o poziţie subiectivă.

S-ar părea că în acest fel tabloul aprecierii interpretării instrumentale în cadrul comisiei de specialitate ar fi destul de sumbru, prin neputinţa examinatorilor de a surprinde în mod obiectiv adevărul execuţiilor. In fapt însă situaţia este ceva mai puţin alarmantă, dată fiind "masa rotundă" ce se crează în aprecierea unei interpretări. Schematizînd, observăm că dacă de pildă este discutată interpretarea lui b, A, B şi C prezentînd aprecieri diferite, pe parcursul discuţiilor, datorită fenomenului de feed-beck, se produce o nivelare mai mult sau mai puţin pronunţată a verdictelor:



In mod curent se consideră că rezultanta acestei confruntări este obiectivă. In linii mari aşa şi este, însă verdictul final nu poate fi în mod obligator media aritmetică a verdictelor subiective.Ar fi fost şi imposibil, căci nivelarea de care vorbeam se produce din dorinţa examinatorilor de a ceda, la nevoie, din părerea subiectivă, pentru a putea împlini cît mai deplin sarcina de a găsi cel mai echitabil calificativ.

Tocmai datorită aspectului contradictoriu, subiectiv-obiectiv al aprecierii şi notării, se impune cred o mai mare atenţie şi străduinţă din partea celor ce îşi asumă această uriaşă răspundere. Deficitul de obiectivitate semnalat nu poate fi acoperit numai cu intenţii sau teorii frumoase. El poate fi micşorat doar printr-o asiduă perfecţionare atît a examinatorului individual cît şi a celui colectiv, în activitatea comună de apreciere din cadrul comisiilor de specialitate.

In cadrul acestui proces continuu de perfecţionare docimologică se desprinde necesitatea ca profesorul de instrument să urmărească două obiective esenţiale :

- Acordarea unei atenţii deosebite aspectului semantic al interpretării examinaţilor cu raportarea la reperele de bază ale tradiţiei interpretative.
  Acest demers asigură un quantum mai mare de obiectivitate aprecierii prin faptul că în ultimă instanţă este reductibil la verdicte polare, cu determinare precisă.
- Necesitatea unei fine conştientizări psihologice a tuturor valenţelor subiective semnalate (în complexitatea interacţiunii lor) pentru a le putea restrînge pe cît posibil cîmpul de desfăşurare, realizînd astfel prin eforturi deosebite un act conştient de orientare către o apreciere şi o notare cît mai obiectivă.
  Această tendinţă spre obiectivitate trebuie să constituie dominanta oricăror preocupări docimologice care vizează prin aceasta însăşi perfecţionarea învăţămîntului instrumental superior.

B i b l i o g r a f i e

1) Bîrsănescu, Şt. - "Examenele universitare necesită o metodică specială" în "Revista învăţămîntului superior", 3/1966.

2) Muster,D. - "Metodologia examinării şi notării elevilor", Editura did.şi ped.,Bucureşti, 1969.

3) Muster,D. - "Factorul subiectiv în notarea şi organizarea concursurilor" în "Revista de pedagogie", 4/1967.

4) Pavelcu, V. - "Principii de docimologie", Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti,1968.

5) Pieron, H. - "Examens et docimologie", Paris, P.U.F., 1963.

6) Roşca, Al. - "Obiectivitate dar şi independenţă în examinare", în "Revista învăţămîntului superior", 9/1966.

7) Stoian, S. - "Examenele în învăţămîntul superior", în "Revista învăţămîntului superior", 12/1966.

8) Vlad, I. - "Unele probleme pedagogice în legătură cu notarea elevilor" în "Revista de pedagogie" 8/1965.

PREGĂTIREA VIOLONCELISTULUI PENTRU CONCERT

Reinhold Scheeser

In vederea pregătirii unui concert sau a unui recital, violoncelistul trebuie să desfăşoare o muncă zilnică încordată, plină de dăruire. Dar această muncă nu trebuie efectuată la întîmplare. "Arta nu este nimic fără studiu şi nici studiul fără artă", a spus Protagoras. Există deci o artă de a studia. O muncă bine organizată va aduce o mare economie de timp.

In munca violoncelistului există perioade în care are de pregătit anumite concerte, anumite sonate sau anumite piese. Constituie o pierdere de timp parcurgerea în perioada respectivă a unui studiu la un nivel mediocru. In felul acesta, nu se cîştigă tehnică, dimpotrivă, datorită superficialităţii se mai şi dăunează tehnicii. Chiar şi un orchestrant trebuie înainte de toate să-şi studieze gama şi apoi să se ocupe de diverse studii, concerte sau piese. Este foarte răspîndită părerea unor instrumentişti în legătură cu faptul că orchestra ar dăuna intonaţiei exacte şi tehnicii cordarilor. Acest lucru este adevărat numai pentru aceia care nu studiază temeinic gamele. Un pasaj executat de multe ori cu greşeli şi cu intonaţia inexactă, sigur că determină la instrumentist formarea unor deprinderi greşite. Dar cine stăpîneşte temeinic gama de orchestră nu va avea nimic de pierdut. Există însă o deosebire între instrumentiştii de orchestră şi solişti. Astfel, instrumentiştii de orchestră trebuie să stăpînească în acelaşi timp un material mai vast decît un solist. Dar solistul îl cîntă mai îngrijit. El caută să realizeze maximum. Merge, de pildă, cu împărţeala arcuşului pînă în cele mai mici porţiuni. Nu face risipă de arcuş.

In "Studiu asupra unei sistematizări a muncii violonistului-concertist" Mircea Vasilescu susţine pe bună dreptate că "un artist îşi poate întreţine tehnica instrumentală, în epoca pregătirii unei piese mari, pe piesa însăşi." Exersarea tehnicii pe piesa însăşi "aduce o mare economie de timp şi de energie. Însăşi execuţia piesei va fi infinit mai îngrijită. Exersarea zilnică pe alt material este

o pierdere de timp şi ca atare inutilă." In acest sens, trebuie să citãm şi cuvintele lui Robert Schumann: "Gamele şi exerciţiile trebuie lucrate mult, dar sînt oameni care, în credinţa că numai astfel pot izbuti, pierd zilnic, pînă la bătrîneţe, ore întregi cu tot felul de exerciţii mecanice. Este ca şi cînd te-ai strădui să spui zilnic alfabetul din ce în ce mai repede. Intrebuinţează-ţi timpul mai cu folos."

Intr-adevăr, un concert de violoncel, cum ar fi cel de Dvořák, pune multiple probleme tehnice (detaché la talon, la mijloc, la vîrf, spiccato, semispiccato, legato, gettato, arpegii, duble etc.). Trebuie doar să ştim cum să le studiem.

In privinţa memorizării este bine ca aceasta să se realizeze cît mai devreme şi să meargă mînă în mînă cu studiul tehnic al piesei. Se învaţă pe de rost pe fragmente. Şi o poezie se învaţă mai uşor pe strofe. Memorizarea timpurie prezintă o serie de avantaje. Fiind de la început o memorizare intenţionată, ea are o mai mare eficienţă. Prin observaţii psihologice s-a constatat că "o persoană care îşi propune să memoreze un text reţine după cîteva citiri mai mult decît reţine după un număr dublu de citiri o altă persoană care nu porneşte cu ideea de a-şi însuşi materialul" (V.Voiculescu: "Ce este memoria?"). Efortul intelectual face să sporească eficacitatea memorării. De fapt, memorarea intenţionată angrenează în mod deosebit gîndirea logică. Ea stimulează descoperirea unor repere, a legăturilor între sunete, fraze, segmente. Dimpotrivă, studiul îndelungat după partitură duce la o memorare oarecum mecanică. In sfîrşit, cunoscînd lucrarea încă de timpuriu pe din afară, avem posibilitatea de a o executa foarte des din memorie, ceea ce ne conferă la concert o mai mare siguranţă.

In pregătirea unui concert, munca la instrument este desigur cea mai importantă. Dar pe lîngă aceasta este necesară şi o pregătire psihologică. Vom analiza pe rînd, aceste forme de pregătire.

Etapele de pregătire instrumentală. Munca de însuşire instrumentală a unei lucrări muzicale poate fi împărţită, în mod convenţional, în trei etape: 1.cunoaşterea piesei; 2.însuşirea instrumentală a piesei; 3.finisarea interpretării.

Abordarea oricărei lucrări muzicale noi trebuie să înceapă cu elaborarea mintală a imaginii muzicale. Pînă în momentul începerii muncii de însuşire instrumentală a piesei, interpretul trebuie să-şi fi format imaginea muzicală iniţială a lucrării. Procesul de formare a acestei imagini nu trebuie să fie perturbat prin munca asupra laturii motorii. Dificultăţile tehnice pot limita fantezia interpretu-

Scanned with OKEN Scanner

lui. De fapt, imaginea muzicală elaborată poate să-l ajute pe interpret în stabilirea celor mai adecvate mijloace tehnice instrumentale pentru materializarea imaginii.

In vederea elaborării imaginii muzicale, mai întîi vom audia, o dată sau de două ori, piesa înregistrată, cu partitura în faţă. In felul acesta, ne facem o impresie generală, dar vie, despre ea. Este contraindicată, în această primă etapă, audierea de mai multe ori a piesei, deoarece ar putea duce la o imitare necreatoare a interpretării audiate. In lipsa înregistrării unei lucrări, instrumentistul o poate citi o dată integral la instrument.

Incă de la început, vom consulta diverse lucrări de muzicologie referitoare la piesa respectivă, la compozitor, epocă, stil etc. In paralel cu lectura bibliografiei, vom studia piesa după partitură, fără producerea reală, fizică, a sunetelor. Lev Oborin afirmă că pentru el citirea notelor reprezintă un adevărat moment de inspiraţie. "Eu aud opera la pian, spune Oborin, dar n-o cînt încă. După ce examinez textul, îmi vine mai uşor să-l reproduc la pian, îmi este mai uşor să citesc notele pentru că văd frazarea, văd legătura dintre voci, văd semnele de punctuaţie. Şi aşezîndu-mă la pian, îmi vine mai uşor să lucrez." Iacov Zac procedează în mod similar: "Eu caut să-mi clarific totul fără ajutorul instrumentului."

Studierea textului trebuie să cuprindă şi efectuarea analizei structurale. Printr-un efort de voinţă vom căuta să ne şi imaginăm sunetele piesei cu ajutorul auzului interior, pentru ca analiza să nu fie doar vizuală ci şi auditivă. Intîi se stabileşte forma în mare, apoi se face o analiză mai detaliată a segmentelor, temelor, perioadelor, frazelor, motivelor. Se examinează diversele aspecte ale limbajului muzical (aspecte ritmice, melodice, polifonice, armonice), se stabileşte proveniența materialelor tematice, se identifică reluările similare sau variate ale unor teme sau pasaje. Aceste operaţii ne vor fi de mare ajutor în stabilirea trăsăturilor de arcuş şi a digitaţiilor.

Vom căuta apoi să descifrăm conţinutul expresiv al lucrării, al diverselor teme şi segmente; în acest sens, de un mare folos ne sînt şi indicaţiile contextuale: de tempo, de agogică, de dinamică şi mai ales de expresie. Vom stabili sonoritatea, accentuarea, punctele culminante. Fredonarea în gînd a diverselor teme joacă un mare rol în aprofundarea conţinutului lor.

Urmează apoi stabilirea trăsăturilor de arcuş şi a digitaţiilor. Şi această operaţie trebuie efectuată tot mintal, fără să apelăm la instrument.

Scanned with OKEN Scanner

Acum putem considera prima etapă încheiată. Imaginea muzicală inițială este (trebuie să fie) elaborată.

Incepe munca practică la instrument. Vom căuta să realizăm practic imaginea muzicală elaborată anterior. Dar, odată cu studiul practic al piesei, vom continua să aprofundăm conținutul ei, îmbogățind imaginea inițială. Confruntarea permanentă, cu modelul mintal, a încercărilor de a realiza practic acest model, duce la o dezvoltare dialectică, la o îmbogățire treptată și reciprocă, atît a imaginii mintale, cît și a celei reale, cea dintîi păstrînd însă întotdeauna un avans stimulator asupra ultimei.

Munca practică începe cu verificarea la instrument a arcușelor și digitațiilor înscrise anterior, aducîndu-se, la nevoie, îmbunătățiri. Tot acum se încep și repetițiile cu pianul, în urma cărora putîndu-se manifesta necesitatea de a interveni din nou în privința arcușelor și digitațiilor în vederea asigurării celor mai potrivite dozaje.

Urmează memorizarea piesei pe fragmente scurte (două - trei portative). In delimitarea fragmentelor se va ține seama de structura frazelor, perioadelor și segmentelor. Trebuie însă să existe un pasaj comun pentru două fragmente consecutive, pentru a se facilita trecerea de la unul la celălalt, eliminîndu-se "momentele critice" în legarea lor. Parcurgînd cu atenție un prim fragment de două - trei ori în tempo rar, vom căuta să-l reproducem din memorie. Cu această ocazie observăm asupra căror sunete trebuie să insistăm mai mult. Pentru fixarea mai bună în memorie a fragmentului vom trece treptat din tempo rar spre mișcări mai repezi, putînd folosi în acest scop și metronomul. Nu trebuie să depășim însă acel tempo în care fragmentul iese încă relativ bine în ziua respectivă, adică îngrijit și fără opriri. Dealtfel, trebuie să urmărim, de la început, evitarea întreruperilor și a reluărilor de sunete. Eventualele greșeli se vor corecta doar la reluarea întregului fragment propus pentru a fi studiat. După ce vom memora și un al doilea fragment, îl vom lega de primul. Așa vom proceda în continuare pînă la sfîrșitul piesei.

Dacă lucrarea (de exemplu o sonată) nu trebuie memorizată, se studiază în același mod, pe fragmente, reproducîndu-le însă pe acestea după partitură.

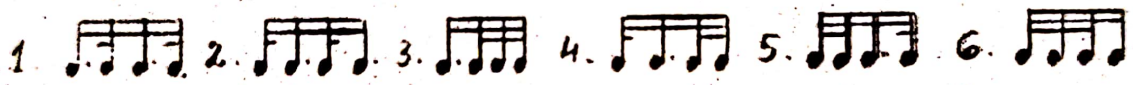
In cadrul acestei etape se mai pot îmbunătăți arcușele și digitațiile.

Tot în această etapă se consultă diferite alte ediții ale lucrării și, de asemenea, se fac audiții mai temeinice. Consultarea

altor ediţii şi audierile atente ale piesei permit să se urmărească felul în care au gîndit alţi interpreţi. Acum, după ce şi-a format o concepţie personală despre piesă, instrumentistul va putea să-şi dea mai bine seama de toate amănuntele unei audiţii şi să aprecieze în ce măsură soluţiile proprii sînt juste. Interpretul poate să preia unele soluţii, trecîndu-le prin filtrul propriei sale gîndiri şi simţiri. Este desigur o muncă mai anevoioasă să construieşti singur pînă la un anumit punct, fără ajutorul audiţiei şi al altor ediţii, dar mult mai bine întrucît ajungi la rezultate mai originale.

In etapa a treia, se va insista asupra pasajelor mai dificile ale piesei. Includem aici chiar şi unele cantilene care pun probleme de schimburi de poziţie, de legato, vibrato, sonoritate etc. Este bine să ne însemnăm cu creionul la marginea partiturii numerele pasajelor dificile, pentru a le putea găsi mai uşor şi pentru a nu omite vreunul.

Pasajele de velocitate se studiază cel mai bine cu ajutorul metronomului în diverse variante ritmice. De exemplu:



La exersarea acestor variante se vor respecta strict legăturile din partitură. Cînd notele din partitură sînt dezlegate, prima, a treia şi a cincea variantă se studiază la talon, iar celelalte la vîrful arcuşului. Prima notă din grup trebuie să cadă mereu pe timp şi să fie accentuată, indiferent dacă ea este prelungită sau scurtată. După ce s-au executat toate cele şase variante, pasajul se cîntă o dată aşa cum este scris în partitură. Apoi se măreşte tempo-ul, executîndu-se din nou toate variantele. Incă de la început se va studia nu numai rar, dar şi cît permit degetele de repede. Acest lucru este necesar întrucît de-abia în tempo rapid ne dăm seama cu adevărat în ce măsură rămîn valabile digitaţiile şi trăsăturile de arcuş. Dacă nu vom proceda astfel, se poate întîmpla să descoperim prea tîrziu unele soluţii mai bune. Ştim că tehnica în tempo rar este diferită faţă de cea în tempo mare. De pildă, pasajele la care în tempo mare se aplică spiccato, în tempo rar se execută în détaché. La legato se obţin diverse nuanţe în funcţie de tempo. S-ar putea să constatăm că în tempo mare folosim prea multe arcuşe. Pe de altă parte, exersarea încă de la început nu numai rar dar şi repede, va menţine agilitatea degetelor. Le va constrînge să lucreze mereu la nivelul posibilităţilor lor maxime. Se obţine şi se menţine astfel o mare supleţe a amîndurora mîini.

Niciodată nu trebuie însă să studiem prea repede. Vom ţine cont

de posibilităţile momentane ale degetelor în însuşirea unui pasaj.

Chiar şi cele mai libere pasaje trebuie studiate şi cu metronomul. Vom tinde spre tempo-ul celui mai rapid fragment din pasaj. De-abia atunci vom dobîndi uşurinţă şi libertate în execuţia pasajului, putîndu-l interpreta aşa cum ne dictează gîndirea şi imaginaţia noastră, şi nu aşa cum ne dictează degetele.

Cantilenele vor fi cîntate doar de două - trei ori în diverse mişcări. Subliniez importanţa execuţiei lor şi în tempo foarte rar şi într-o intensitate mare pentru formarea unui sunet amplu şi expresiv. Această metodă de studiu contribuie şi la siguranţa intonaţiei. In timpul cîntatului în intensităţi mari se va evita însă scîrţîitul. Producerea acestuia se datorează de fapt unor mişcări greşite. Tot la cantilene vom insista asupra schimburilor de poziţie alunecate exagerînd, la început, glissando-ul. Treptat însă, vom reduce apăsarea în timpul alunecării şi vom spori viteza deplasării, avînd însă grijă ca schimbul să rămînă lin.

Studiind în felul acesta numai anumite pasaje şi cantilene, nu ne vom plictisi de piesă. Pe de altă parte, studiul cu metronomul ne permite realizarea unei creşteri obiective a tempo-ului şi cunoaşterea imediată şi exactă a rezultatului muncii noastre. Or, cunoaşterea imediată şi precisă a rezultatului este un stimulent puternic în muncă, accelerînd progresul. Acest lucru este demonstrat de un experiment efectuat cu două grupe de elevi care s-au antrenat în aruncarea la distanţă a unei greutăţi. Elevilor dintr-un grup le-au fost comunicate rezultatele după fiecare aruncare. Elevilor celuilalt grup nu le-au fost comunicate rezultatele decît după o săptămînă. In cadrul săptămînii respective, elevii care au cunoscut imediat şi tot timpul rezultatele exacte, au realizat progrese mult mai mari decît ceilalţi elevi. La fel, metronomul ne permite să cunoaştem tot timpul rezultatul exact în privinţa vitezei.

Pentru a dobîndi şi a menţine rezistenţa fizică şi psihică necesară, vom parcurge zilnic piesa integral, fără întreruperi. Mai întîi o vom cînta toată în tempo lent, ceea ce ne permite un control temeinic al execuţiei şi evitarea greşelilor. Apoi vom lua tempo-uri din ce în ce mai mari, executînd piesa, în cele din urmă, în tempo-ul cerut de compozitor. Şi la parcurgerea integrală a piesei putem folosi metronomul. Acesta ne obligă să nu facem întreruperi, să nu reluăm sunete sau pasaje la care am comis greşeli, să nu facem concesii de tempo. Dar nu este bine să cîntăm tot timpul cu "acompaniament de metronom". Piesa trebuie cîntată şi fără metronom. Adevărata interpretare nu este strict metronomică.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este recomandabil ca spre sfîrşitul ultimei etape să mai schimbăm arcuşe sau digitaţii, deoarece se pot produce interferenţe între cele vechi şi cele noi. Dacă îndrăznim totuşi să efectuăm asemenea modificări, atunci locurile respective trebuie studiate zilnic de multe ori şi în diverse tempo-uri pentru a se putea automatiza noile arcuşe şi digitaţii.

Pregătirea psihologică pentru concert. Pentru reuşita deplină a unui concert, stăpînirea perfectă a piesei constituie o condiţie indispensabilă. Există instrumentişti la care această condiţie este suficientă. La alţii, în schimb, anumiţi factori, în special emoţiile exagerate, pot determina o pierdere mai mare sau mai mică a realizărilor anterioare. Pentru ca aceste pierderi să fie cît mai mult reduse, este necesară şi o pregătire psihologică pentru concert.

Emoţiile mari provoacă o slăbire generală a forţelor fizice, precum şi o scădere a capacităţii de concentrare a gîndirii. De aceea trebuie să acţionăm îndeosebi în direcţia sporirii rezistenţei fizice şi psihice, a sporirii puterii de concentrare.

Rezistenţa fizică şi psihică se pot dobîndi printr-un antrenament permanent şi sistematic. Se va evita munca în asalt. Aceasta duce la oboseală, tensiune nervoasă şi dureri de cap. Piesele trebuie să fie bine stăpînite cu mult înainte de concert. In fiecare din ultimele 7 - 8 zile dinaintea concertului, piesele vor fi cîntate de două - trei ori consecutiv, fără întreruperi. In aceste zile, în timpul cîntatului, e bine să fim mai gros îmbrăcaţi decît la concert, pentru a ne obişnui cu surplusul de căldură care apare de obicei la emoţii şi care creează o senzaţie de incomoditate, îngreunînd concentrarea. Studiind astfel, vom mări rezistenţa fizică şi psihică şi vom exersa concentrarea îndelungată în condiţii neprielnice.

Rezistenţa fizică mai poate fi sporită şi prin practicarea diverselor sporturi, în special a acelora care determină o respiraţie profundă. Aceasta duce la o amplificare a capacităţii vitale. Deosebit de utile sînt înotul, ciclismul şi ascensiunea pe munţi. Este bine a se efectua zilnic cîteva exerciţii de gimnastică şi respiraţii profunde.

Incă în timpul studiului trebuie să păstrăm în permanenţă luciditatea gîndirii. Ne vom strădui să gîndim mereu anticipat. Gîndirea anticipativă trebuie să devină o obişnuinţă, în aşa fel încît la concert să nu fie necesar să depunem eforturi în acest sens. De asemenea, în timpul studiului nu trebuie să ne lăsăm furaţi de eventualele mici scăpări. Greşelile se vor corecta ulterior, cu ocazia reluării întregului pasaj, sau chiar a întregii piese. Şi această conti-

nuitate în cîntat trebuie să devină o obişnuinţă de care vom beneficia apoi la concert.

Urmărind sporirea rezistenţei fizice, nu trebuie totuşi să uităm de lejeritatea în cîntat, de momentele de relaxare din interiorul pieselor. Există în fiecare piesă asemenea momente în care mîinile se pot odihni. Noi trebuie doar să profităm de ele. Dealtfel, o repetată parcurgere integrală a pieselor ne va conduce în mod aproape automat spre o execuţie mai lejeră, deoarece vom simţi că numai astfel putem într-adevăr rezista pînă la capăt.

Instrumentistul va avea grijă să se acomodeze cu sala în care are de cîntat. Este bine ca în această sală să realizeze şi antetrăirea concertului, adică anticiparea trăirilor din concert, transpunerea anticipată în atmosfera apariţiei pe scenă. Interpretul îşi va imagina propria comportare şi stările psihice din timpul concertului. Va căuta să-şi declanşeze emoţiile inerente concertului. Acestea vor fi amplificate în cazul în care va folosi şi magnetofonul pentru înregistrare. Avînd emoţii înaintea concertului, nu le va mai avea în timpul concertului. Fenomenul se datoreşte aşa-zisei inhibiţii protectoare. Sistemul nervos aflîndu-se în stare de excitaţie înaintea concertului, la un moment dat intră în stare de inhibiţie întrucît se consumă emoţiile. Antetrăirea trebuie realizată cu o zi - două înaintea concertului pentru a se evita epuizarea în ziua spectacolului.

Interpretarea în faţa publicului poate fi prejudiciată din lipsă de încredere în forţele proprii, de teama de a comite greşeli, de teama de comparaţii cu altcineva care a mai cîntat piesa respectivă. Dar aşa cum alpinistul nu se gîndeşte mereu la pericolul de prăbuşire în prăpastie, tot aşa nici interpretul nu trebuie să se teamă de comiterea unor greşeli şi nici de o eventuală critică negativă. El trebuie să se gîndească doar la muzica pe care o interpretează.

Dar nu numai sentimentul de inferioritate este dăunător ci şi excesul de încredere. Acesta duce la pierderea autocontrolului. Un instrumentist care îşi propune să "demonstreze" cum trebuie cîntat, va obţine probabil contrariul. Numai intenţia de a produce plăcere prin cîntat poate influenţa interpretarea în mod pozitiv.

Atmosfera din sală poate şi ea să-l influenţeze pe interpret. Şoapte sau alte zgomote deranjează desigur. Şi calitatea publicului are importanţă. Dar interpretul trebuie să ştie să se stăpînească şi să păstreze simţul răspunderii faţă de muzica pe care o cîntă. Robert

Schumann ne dă un sfat preţios: "Cîntă întotdeauna de parcă te-ar asculta un maestru."

O metodă eficientă de calmare este autosugestia. Interpretul va repeta de mai multe ori în gînd sau chiar cu voce tare o frază scurtă, ca de pildă: "Sînt calm şi voi cînta bine." Formulele trebuie să fie scurte, clar exprimate şi la forma pozitivă. Se ştie că cuvintele au o influenţă mare asupra sistemului nervos. Ele se înregistrează şi apoi sistemul nervos acţionează în mod corespunzător.

In ziua concertului, instrumentistul va evita eforturile fizice şi intelectuale mari. Este bine să se odihnească una - două ore după masa de prînz. Un somn prea lung este contraindicat. Mîna are nevoie după somn de două - trei ore pentru a-şi redobîndi forţa şi îndemînarea. Această revenire a mîinii va fi ajutată de o încălzire pe instrument timp de circa o oră, timp în care se va executa piesa în tempo rar. Parcurgerea lentă a piesei îl linişteşte pe interpret şi îi dă siguranţă şi încredere. Cînd nu are posibilitatea de a cînta piesa pe instrument, interpretul se va concentra totuşi asupra ei, reprezentîndu-şi sunetele, notele şi chiar şi mişcările arcuşului şi ale degetelor.

Este bine ca deplasarea de acasă pînă la sala de concert să se facă pe jos (dacă distanţa nu este prea mare). Mersul vioi încălzeşte, înviorează şi calmează în acelaşi timp. Inainte de ieşirea pe scenă este binevenit consumul unor dulciuri şi mai ales a vitaminei C, de preferinţă în stare naturală (una - două portocale au un efect înviorător şi întăritor). De asemenea, vitamina B prin acţiunea ei asupra sistemului nervos vegetativ reduce emoţiile. Pentru buna funcţionare a gîndirii şi memoriei se mai recomandă consumul de proteine şi de băuturi cu cofeină (cafea, frucola). "Drogarea" cu medicamente tranchilizante este contraindicată, deoarece ea reduce nu numai emoţiile negative, dar şi trăirea afectivă, elanul şi dinamismul, ea scade capacitatea de concentrare a gîndirii.

Atît înainte cît şi după concert se vor face cîteva respiraţii profunde.

După fiecare concert este bine să se tragă concluzii şi învăţăminte. Să folosim şi succesele şi insuccesele în vederea pregătirii unui nou concert.

- . -

BIBLIOGRAFIE

Biberi, I.: "Arta de a scrie şi de a vorbi în public", Bucureşti, Editura enciclopedică română, 1962.

Dinicu, D.Gh.: "Studiul violoncelului", Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.

Epuran, M.: "Pregătirea psihologică pentru concurs", Oradea, Editura Uniunii de cultură fizică şi sport, 1966.

Fischbein, E.: "Omul - stăpînul deprinderilor sale", Editura tineretului, 1955.

Teplov, B.: "Principii de psihologia muncii şi artei", Bucureşti, Editura de stat pentru literatură ştiinţifică, 1952.

Vasilescu, M.: "Studiu asupra unei sistematizări a muncii violonistului-concertist:, Bucureşti, Editura muzicală, 1958.

Voiculescu, V.: "Ce este memoria?", Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1963.

- . -

Scanned with OKEN Scanner

A N I V E R S Ă R I

C O M E M O R Ă R I

Scanned with OKEN Scanner

A N T O N I N C I O L A N - continuator şi făuritor de şcoală dirijorală.(O sută de ani de la naşterea lui A. Ciolan).

dr. Mihail Cozmei

Tema acestei intervenţii[1] mi-a fost sugerată de Integrala simfoniilor lui J. Brahms imprimate la Casa de discuri "Electrecord" de orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca sub conducerea a trei dirijori: Antonin Ciolan(a I-a), Emil Simon(a II-a şi a III-a), Mircea Cristescu(a IV-a). Apropierea împlinirii a o sută de ani de la naşterea marelui dirijor Antonin Ciolan mi-a stîrnit dorinţa de a reasculta Simfonia I-a în varianta interpretativă de neconfundat a Maestrului. In aceeaşi zi, am avut ocazia să audiez integral mărturisirile lui A. Ciolan imprimate la postul de radio Iaşi în anul 1967. Sub impresia acestor două momente care mi-au prilejuit contactul, peste ani, cu arta dirijorală, vocea şi gîndirea celui care a dominat viaţa muzicală,de-a lungul a peste jumătate de veac, la Iaşi, apoi la Cluj-Napoca, am simţit nevoia să fixez cîteva imagini înscrise difuz în memoria afectivă şi, de asemenea, să schiţez cîteva idei şi opinii de istoriograf şi critic muzical.

1. Puţini sînt marii artişti a căror activitate, al căror destin s-a contopit cu viaţa culturală a unei localităţi,definind-o şi definindu-se. O asemenea personalitate, cu aură de legendă, a fost Antonin Ciolan. Elev, apoi profesor la Conservatorul ieşean, instrumentist şi dirijor de cor şi orchestră, s-a afirmat pe parcursul a peste trei decenii ca un entuziast animator şi făuritor al mişcării artistice din Iaşi, pentru ca în ultimele două decenii de viaţă, cu înnoit şi mereu tînăr elan, să contribuie la consolidarea şi dezvoltarea vieţii muzicale din Cluj, ca profesor la Conservatorul de muzică "Gheorghe Dima", dirijor şi director la Opera Maghiară, dar mai ales la Filarmonica din Cluj-Napoca, instituţie căreia i-a adus, prin activitatea sa, un deplin şi strălucitor, un temeinic prestigiu.

Drumul vieţii şi al împlinirilor lui A. Ciolan s-a împletit, de la început, cu drumurile şi cu marile realizări ale unor precursori ai culturii noastre muzicale, pentru ca apoi, în plin proces

de modernizare a vieţii muzicale româneşti, să se întîlnească - într-o armonioasă colaborare sau, uneori, în orgolioase confruntări - cu acelea ale unor prestigioşi contemporani. A intrat în lumea muzicii, s-ar putea spune - din primele zile ale vieţii: o fericită coincidenţă a făcut ca părinţii săi să locuiască pe dealul Sărăriei în casa în care a trăit şi familia Burada. Muzicologul, violonistul şi profesorul T. T. Burada i-a apreciat excepţionalele calităţi muzicale, l-a încurajat şi stimulat (nu o dată, peste ani, violonistul Burada va fi acompaniat la pian de A. Ciolan). A studiat pianul cu Aspasia Varlam şi vioara cu Eduard Caudella şi a fost îndrumat permanent de Gavriil Musicescu pe care îl seconda la corul mitropolitan sau în conducerea unor alcătuiri orchestrale.

Inaintea plecării la Dresda pentru perfecţionare (1909), are un moment de nehotărîre. Murise Musicescu pentru care a nutrit permanente şi profunde sentimente de recunoştinţă şi admiraţie; totodată, mulţi prieteni ai familiei îl îndrumau spre o carieră mai onorabilă şi mai sigură. La acestea se adaugă şi atitudinea părinţilor, clar exprimată în favoarea opiniei unor prieteni îngrijoraţi de soarta sa. De aceea, se hotărăşte să se facă inginer mecanic. Cum la Universitatea din Iaşi nu exista o asemenea direcţie de specializare, se înscrie la fizico-chimice şi matematică, la chimie şi la drept. Chemarea muzicii este însă mai puternică şi, continuînd activitatea lui Musicescu, dar şi din dorinţa de a-i ajuta pe instrumentiştii fără angajamente şi nu în ultimul rînd din bucuria de a dirija, alcătuieşte o formaţie orchestrală care concertează la berăria "Bragadiru". La început, prietenii profesorului Ciolan sînt indignaţi. După puţin timp însă - declara marele dirijor - "publicul făcea coadă" la programele acestei formaţii instrumentale[2]. Succesul îl hotărăşte să se dedice definitiv muzicii.

Vorbind despre anii petrecuţi la Dresda (1909-1913), A.Ciolan menţiona cu un nemărginit respect studiile cu Felix Draeseke, precum şi contactele cu celebrul dirijor Arthur Nikisch, personalita-

tate a mişcării muzicale europene care a fost o pildă, în domeniul artei dirijorale şi pentru alţi doi muzicieni români de valoare recunoscută: George Georgescu şi Ionel Perlea. După studii temeinice, confirmate de documentele existente astăzi la Conservatorul clujean, reîntors la Iaşi nu are posibilitatea să-şi valorifice talentul şi cunoştinţele. În timpul primului război mondial este mobilizat. Schijele unui obuz îl rănesc grav, de aceea urmăreşte din convalescenţă stagiunea simfonică organizată şi condusă de George Enescu la Iaşi, în stagiunea 1917-1918.

După înfiinţarea Societăţii simfonice "George Enescu" pe care o va conduce direct din 1919, A. Ciolan desfăşoară o bogată, stăruitoare şi entuziastă activitate muzicală reuşind, pe de o parte, să asigure continuitatea vieţii de concert, iar pe de altă parte, să făurească o adevărată şcoală de dirijat, atît la clasa de orchestră a Conservatorului ieşean, cît şi la corul bisericii Sf. Spiridon. Este prima şcoală de dirijat din ţara noastră. Desigur, A. Ciolan nu uită exemplul de înaltă profesionalitate, lecţia de o remarcabilă valoare din întreaga activitate a dirijorului, profesorului şi compozitorului G. Musicescu: de la el a învăţat respectul pentru partitură şi exigenţa realizării structurilor ritmice şi a intonaţiilor, ca şi a indicaţiilor de nuanţe; de la el a învăţat, de asemenea, să folosească economic şi eficient mişcarea braţelor, suplinind gestul exterior cu elocvenţa privirii[3]. Elevii formaţi în această perioadă? Numele lor se recomandă singure şi îl recomandă şi pe profesor: Sergiu Celibidache, Carlo Felice Cillario, Remus Ţincoca, Dumitru D. Botez, Anatol Chisadji, Florica Dimitriu, Emanoil Elenescu, Radu Botez, Dinu Niculescu ş. a.

Dirijorul Antonin Ciolan aduce în viaţa muzicală a Iaşului un suflu nou, un înalt profesionalism, o maximă exigenţă în repetiţii şi concerte, o largă deschidere spre repertoriul universal, cu deosebire spre creaţia din a doua jumătate a veacului trecut dar, în acelaşi timp şi către muzica marilor clasici vienezi(a lui

Beethoven, cu deosebire). Înzestrat cu un auz neobişnuit şi o memorie muzicală excepţională, cu un neobişnuit simţ al conducerii planurilor muzicale şi al împlinirii arhitecturilor fluzului sonor, A. Ciolan s-a impus printr-o concepţie dirijorală modernă, bazată pe respectarea gîndirii muzicale a compozitorilor înscrişi, mai mult sau mai puţin minuţios, în partiturile abordate(la fel au înţeles interpretarea muzicală G. Enescu, D. Lipatti, I. Perlea, C. Georgescu ş. a.), bazată, de asemenea, pe sublinierea şi dinamizarea expresivităţii muzicale, cu alte cuvinte, pe degajarea sensurilor muzicii. Elanul şi patosul interpretărilor lui A. Ciolan au cucerit conştiinţele auditorilor, au atras spre sălile de concert noi şi noi iubitori de muzică pentru care, adesea, o lucrare audiată sub bagheta sobră dar elocventă a maestrului devenea model, etalon al valorii actului interpretativ.

Destrămarea Societăţii simfonice "George Enescu" a determinat o diminuare a activităţii de concert din Iaşi. Permanentizarea şi consolidarea mişcării muzicale rămîne încă ca o idee scumpă tuturor muzicienilor ieşeni. De aceea, în 1942, la înfiinţarea Filarmonicii "Moldova", act datorat unui grup de muzicieni în fruntea cărora s-a aflat profesorul Radu Constantinescu,directorul Conservatorului de muzică şi artă dramatică, dirijorul A. Ciolan s-a numărat printre cei mai activi şi competenţi colaboratori ai tinerei instituţii de artă. Din păcate, greutăţile provocate de războiu, ca şi neînţelegerile intervenite între cei care prin experienţa şi cunoscutul lor prestigiu muzical erau chemaţi să conducă noua instituţie, îl afectează profund pe maestrul Antonin Ciolan. Se adaugă, desigur, atmosfera de neîncredere creată în jurul personalităţii sale. Toate acestea au determinat, după 1946, detaşarea sa la Filarmonica din Bucureşti, apoi, definitiva stabilire la Cluj. Astăzi, sîntem convinşi că prezenţa la Iaşi a lui A. Ciolan şi după 1946 ar fi avut importante şi foarte consecinţe asupra dezvoltării vieţii muzicale. Prin plecarea sa, iubitorii de muzică au fost lipsiţi de prezenţa însufleţitoare a unui mare artist, au fost lipsiţi de mi-

nunatele sale daruri pe care a ştiut să le ofere întotdeauna cu o firească generozitate.

Ultimele două decenii de viaţă au fost pentru Antonin Ciolan o perioadă de intensă şi bogată activitate: fie îndrumînd studenţi, fie la pupitrul de orchestră sau urmărind realizarea unor numeroase prime audiţii de muzică românească, a fructificat întreaga sa experienţă didactică şi artistică în folosul mişcării muzicale, ale cărei neobişnuite dimensiuni sociale abia acum erau pe măsura temperamentului şi aspiraţiilor sale. Lista elevilor se îmbogăţeşte cu nume noi, afirmate cu strălucire în viaţa muzicală naţională şi internaţională: Emil Simon, Erich Bergel, Hary Béla, Petre Sbârcea, Miron Raţiu şi încă alţii, ilustrează, prin activitatea şi realizările lor, valoarea şi importanţa celei de a doua etape a şcolii de dirijat făurită de A. Ciolan le Iaşi şi continuată la Cluj-Napoca. Şi dacă viaţa muzicală clujeană are astăzi o personalitate clar definită şi un prestigiu pe deplin consolidat şi apreciat, meritul este - fără îndoială - şi a celui care a fost dirijorul şi profesorul Antonin Ciolan.

2. Din amintirile şi însemnările anilor în care am activat la Filarmonica "Moldova" din Iaşi, se profilează, printre altele, un moment luminos, emoţionant: interpretarea Simfoniei a IV-a de J. Brahms, în concertul din 15 martie 1958, sub bagheta lui A. Ciolan. Începînd cu anul 1946, A. Ciolan va fi prezent în viaţa muzicală ieşeană doar ca simplu dirijor invitat. Şi dacă în stagiunile 1946 - 1947, 1947-1948, 1948-1949 i se încredinţează mai multe programe (4 în prima şi cîte două în celelalte menţionate), din stagiunea 1949-1950 dirijează la Iaşi doar cîte un program simfonic, sau nu este invitat de loc(stagiunile 1949-1950, 1955-1956).[4] Continuă, activitatea şi concepţia interpretativă a prestigiosului dirijor, fostul său elev, profesorul George Pascu. In aceeaşi perioadă, însă, A. Stoia şi Al. Garabet dirijează între 2-15 programe de concert pe stagiune. In ceea ce priveşte repertoriul, în spiritul epo-

cii, programele dirijate de A. Ciolan vădesc un interes sporit pentru muzica rusă, cu deosebire pentru creaţia lui P. I. Ceaikovski: Simfoniile aIV-a,aV-a şi a VI-a, Capriciul italian, Serenada pentru coarde, Uvertura "1812". Reprogramarea la Iaşi a Simfoniei a IV-a de Brahms în 15 martie 1958(mai fusese cîntată în stagiunile 1948-1949, 1950-1951 şi 1955-1956), însemna o încercare de permanentizare a prezenţei muzicii marelui compozitor în repertoriul curent. Iubitorii de muzică au aşteptat cu nerăbdare interpretarea lui A. Ciolan care nu mai dirijase la Iaşi o partitură de Brahms din perioada începuturilor activităţii sale dirijorale. De fapt, doar unii instrumentişti, puţini la număr, îşi mai aduceau aminte de stilul impetuos în care Ciolan a interpretat Variaţiunile pe o temă de Haydn, în stagiunea 1920-1921, în compania orchestrei simfonice a Societăţii "George Enescu". Pentru publicul ieşean, deci, care nutrea în continuare sentimente de totală admiraţie faţă de dirijorul cu aură de legendă, programarea Simfoniei a IV-a de Brahms însemna un eveniment muzical. Şi aşa a şi fost.

La vîrsta de 75 de ani, A. Ciolan îşi păstrase vitalitatea dirijorală şi, de la prima repetiţie pînă în seara concertului, a condus orchestra cu siguranţă, cu o elocvenţă şi clară logică a gestului dirijoral. Simfonia a IV-a de Brahms a sunat echilibrat, încărcată de un patos reţinut, monumentală şi în acelaşi timp de o expresie lirică impresionantă. Concertul a înscris un nou succes în seria împlinirilor artistice obţinute de A. Ciolan în colaborarea sa cu orchestra simfonică ieşeană(în program au mai figurat: Suita I-a de Iuliu Nureşianu şi Concertul în la minor pentru violoncel şi orchestră de C. Saint-Saëns, solist Soni Niculescu).

In ceea ce mă priveşte, îl vedeam dirijînd pe A. Ciolan, atunci, în 1958, pentru a doua oară. M-a impresionat de la prima repetiţie. Citez cîteva rapide însemnări din acele zile: "Mersul cu care se îndreaptă spre pupitrul dirijoral este drept şi ferm, însoţit de un zîmbet uşor ironic, de parcă ar răspunde salutului instrumentiştilor cu binecunoscutul: « Lasă drăguţă ». Apoi, începe

să lucreze: minuţios, revenind mereu la un sunet intonat nu prea sigur de un instrument, la o nuanţă sau la atacul unui motiv, a unui acord. Lucrează calm, lucid, cu o anumită detaşare. Cu detaşare chiar şi de partitură. Din cînd în cînd, calmul este tulburat de nemulţumire pentru că cineva a greşit. Desigur, cornul patru! Şi repetiţia continuă, cu aceeaşi migală, sigur, insistînd, insistînd... Insistînd şi a doua şi a treia repetiţie pentru şlefuirea primei părţi a simfoniei. Insistînd imperturbabil, în ciuda neliniştii instrumentiştilor care ar vrea să parcurgă şi celelalte părţi şi, de asemenea, celelalte lucrări din program. Repetiţia generală a fost, ca de obicei se pare, tensionată. Seara, concertul s-a desfăşurat sărbătoreşte. Mi s-a părut mie, oare? Parcă dirijorul a impus un tempo mai viu desfăşurării întregului program..... Ciolan este, este încă, un mare dirijor. Unul din cei mai mari pe care i-a avut mişcarea noastră muzicală... Marţi, A. Ciolan a făcut o observaţie interesantă. Venind vorba despre Ciaikovski, dirijorul a spus frumos următoarea idee: «Ceaikovski nu este nici Brahms nici Beethoven. Asta nu înseamnă că trebuie să-l cîntăm cu batista la ochi...»"

Asemenea observaţii, laconice dar de o excepţională putere de sugestie, blajin ironice adesea, însoţite de acel cunoscut hohot de rîs sacadat, nu rău şi scîrţîitor, ci prietenos, bun, cu variate sensuri, asemenea observaţii am descoperit în interviul luat de redactorul postului de radio Iaşi, Constantin Dediu, în anul 1967, cu prilejul concertului simfonic ce marca împlinirea unui sfert de veac de la înfiinţarea Filarmonicii "Moldova". După ce apreciază calităţile orchestrei, după ce menţionează cu vădit entuziasm, cu mîndria nostalgică a celui care peste trei decenii a luptat pentru existenţa unei orchestre simfonice la Iaşi, condiţiile deosebite în care îşi desfăşura activitatea Filarmonica "Moldova", adevărat complex muzical, A. Ciolan conchide:"... dacă nu erau ideile partidului, orchestra rămînea în incertitudinea din trecut".

3. Nu ar fi obiectivă afirmaţia că A. Ciolan a fost cel mai

bun interpret al muzicii lui J. Brahms. S-a numărat însă printre cei mai buni. S-a numărat, mai ales, printre primii dirijori care au promovat în viaţa muzicală din ţara noastră creaţia marelui compozitor german. Desigur, se ştie - şi cel puţin programele de la Iaşi o demonstrează - compozitorii preferaţi ai dirijorului Antonin Ciolan au fost L. v. Beethoven şi P.I.Ceaikovski. La aceste nume se pot adăuga încă altele din cultura muzicală germană sau rusă, bunăoară, prin creaţia cărora dirijorul a dezvoltat gustul publicului, a dăruit iubitorilor de muzică momente artistice de neuitat.

In primele decenii ale secolului nostru, la Bucureşti şi la Iaşi, în aceste centre în care existenţa conservatoarelor asigura funcţionarea unor orchestre simfonice, gustul publicului era orientat cu preponderenţă spre creaţia clasicilor vienezi, uverturile de Wagner, muzica franceză(Franck, Saint-Saëns ş. a.), Grieg, de asemenea, Dvořak, Ceaikovski ş. a. Faţă de muzica lui J. Brahms,publicul avea o anumită reţinere. Chiar şi unii muzicieni manifestau aceeaşi atitudine. La Iaşi, interesul pentru creaţia brahmsiană a sporit simţitor abia către 1960. Este meritul unor dirijori faptul că, în ciuda opiniei oarecum generale, au inclus în programele de concert monumentalele creaţii ale compozitorului german. Inceputul îl face la Bucureşti D. Dinicu, programînd în primă audiţie Variaţiunile pe o temă de Haydn, în anul 1906. Au urmat, apoi, an de an, celе patru simfonii, Uvertura academică, Uvertura tragică, în sfîrşit concertele. Acţiunea lui va fi continuată cu insistenţă, după 1920, de G. Georgescu. In felul acesta, muzica lui J. Brahms intră în repertoriul permanent al orchestrei bucureştene. La Iaşi, meritul primelor audiţii din creaţia lui Brahms revine lui A. Ciolan care programează - împrumutînd, probabil, materialul de orchestră de la Bucureşti - în stagiunea 1919-1920, Uvertura tragică, iar în stagiunea 1920-1921, Variaţiunile pe o temă de Haydn. Simfoniile de Brahms vor intra în repertoriul lui A. Ciolan abia după 1946.El

rămîne, totuşi, unul dintre dirijorii care au promovat, pentru prima oară la noi, în acelaşi timp cu G. Georgescu şi după D. Dinicu, muzică lui J. Brahms.

Un alt eveniment care are importanţă istorică a fost interpretarea la Iaşi a Simfoniei a IX-a de L. V. Beethoven. Documentele din prima jumătate a secolului nostru au înregistrat prima audiţie românească a monumentalei creaţii beethoveniene la 14 decembrie, anul 1914, la Bucureşti, sub conducerea lui George Enescu. Şapte ani mai tîrziu, la 30 septembrie 1921, George Georgescu interpretează la rîndul său aceeaşi lucrare care intră definitiv în repertoriul Filarmonicii din Bucureşti. La Iaşi s-a crezut că prima audiţie a Simfoniei a IX-a de Beethoven a fost realizată la 13 iunie 1954, dirijor fiind A. Stoia. Iată însă că, în interviul menţionat mai înainte, A. Ciolan afirmă că, probabil prin 1921(nu îşi aminteşte data în mod sigur) a realizat prima audiţie ieşeană a Simfoniei a noua, cu orchestra Societăţii "G. Enescu" şi prin reunirea cîtorva formaţii corale existente atunci. Afirmaţia este interesantă şi merită o confirmare documentară.

4. Calitatea artistică a fost pentru dirijorul şi profesorul A. Ciolan un obiectiv permanent şi, adesea, reacţiile sale spontane şi vehemente la neglijenţă, rutină, în genere la absenţa calităţii i-au atras animozităţi, duşmănii chiar. Pentru a ajunge la calitate, spunea el, trebuie să studiezi zilnic şi nu numai muzica, ci "şi alta şi alta", pentru că "nu poţi să fii un spirit îngust, unilateral, ci trebuie să fii la curent cu tot ce se întîmplă în jurul tău". Iată definită una din condiţiile existenţei ca dirijor, ca artist. Această nevoie de a şti, "de a fi la curent cu tot ce se întîmplă în jurul tău" explică, în bună măsură şi interesul pentru muzica românească. In acest sens, după părerea sa, Filarmonica din Cluj-Napoca a manifestat o deosebită receptivitate şi, bineînţeles, dirijorii şi directorul ei, programînd numeroase creaţii româneşti, chiar şi de acelea care se înscriu pe linia experienţelor

lui Messiaen sau Stockhausen, pentru că "trebuie să iasă ceva" din toate aceste stădanii. Calitatea artistică şi necesitatea studiului permanent pentru a cunoaşte tot mai mult, reprezintă temelia programatică a concepţiei artistice pe care A. Ciolan a slujit-o şi a promovat-o de-a lungul a peste şapte decenii de activitate muzicală.

Cît priveşte stilul său dirijoral, s-au subliniat adesea gesturile reţinute, reduse la "mijloacele exterioare cele mai economicoase"[5]; s-a remarcat preocuparea de a da o expresie perfectă fiecărui amănunt al partiturii, dar şi structurii de ansamblu, de asemenea, dincolo de migala cu care lucra fiecare detaliu, s-a evidenţiat dinamismul realizărilor finale ale repetiţiilor, puterea de a electriza instrumentiştii şi publicul şi de a-i purta, cu siguranţă şi o neobişnuită forţă de convingere, spre înţelegerea monumentalelor construcţii simfonice. Personal, mi s-a părut întotdeauna că apreciindu-se caracteristicile concepţiei dirijorale a lui A. Ciolan se subliniază în mod unilateral tradiţia experienţei lui A. Nikisch; cred că la aceasta este cazul să adăugăm încă o coordonată şi, de asemenea, o experienţă dirijorală. Mă refer, în primul rînd, la importanţa pe care o poate avea repertoriul în procesul formării şi perfecţionării personalităţii unui dirijor. In acest sens, cred că expresivitatea lirică, sublinierea patosului melodic al unei partituri s-au conturat în cazul lui A. Ciolan, mai ales datorită contactului cu repertoriul coral şi expresivitatea vocală, totodată, datorită frecventării curente a muzicii compozitorilor ruşi, îndeosebi a creaţiei lui P. I. Ceaikovski. In al doilea rînd, interesul pentru studiul amănunţit al partiturii şi pentru clara conducere a vocilor orchestrei nu îşi găsesc oare originea în activitatea de dirijor de cor ? Dealtfel, cei care au avut ocazia să discute cu A. Ciolan despre începuturile activităţii sale dirijorale, ştiu că vorbea cu o nemărginită admiraţie despre G. Musicescu, primul dirijor de valoare recunoscută din istoria mişcării mu-

zicale din ţara noastră.

Cîcît am cercetat personalitatea, detaliile activităţii unui dirijor, stilul său interpretativ este greu de definit. Dirijorul se afirmă în repetiţii şi se împlineşte în concert prin forţa cu care reuşeşte să ne dezvăluie frumuseţile nepieritoare ale muzicii. Antonin Ciolan a trăit această tulburătoare stare de graţie, definindu-şi personalitatea cu fiecare nouă apariţie pe podiumul de concert. De aceea, la aniversarea centenarului naşterii sale, în perspectiva realizării idealurilor estetice şi social-umane pentru care a militat neobosit şi cu încredere de-a lungul întregii sale vieţi, gîndurile noastre - ale tuturor acelora care l-au cunoscut, l-au admirat şi l-au iubit - se înclină cu sfială într-un gest de adîncă recunoaştere şi de luminoasă recunoştinţă pentru tot ce a dăruit culturii româneşti.

Bibliografie şi note:

1. Textul de faţă a fost expus la simpozionul: "Succese ale artei dirijorale clujene. Antonin Ciolan,loc de ani de la naştere",care a avut loc la 15 ianuarie 1983, la Conservatorul de muzică "G. Dima" din Cluj-Napoca. Parţial, a fost publicat în revista Cronica, Iaşi, 21 ianuarie 1983.

2. Dediu, Constantin, Interviu cu A. Ciolan, imprimat la postul de radio Iaşi, în toamna anului 1967.

3. Idem.

4. Gherman, Liliana, Activitatea Filarmonicii "Moldova"-documentar. Biblioteca documentară a Conservatorului "G. Enescu", Iaşi. A se vedea şi G. Pascu, Filarmonica de stat "Moldova" Iaşi, cincisprezece ani de activitate, Iaşi, 1957, p. 62-81;Cosma, Viorel, Filarmonica "George Enescu" din Bucureşti(1868-1968), Bucureşti, 1968.

5. Interviu cu dirijorul G. Vintilă, despre activitatea lui A. Ciolan, înregistrat la postul de radio Iaşi, ianuarie 1983. A se vedea şi Pricope, Eugen, Dirijori şi orchestre, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1971, p.

Scanned with OKEN Scanner

Valoare artistică şi patriotism militant în activitatea şi în creaţia lui C. Porumbescu şi a lui G. Musicescu.

- (loo de ani de la moartea lui C. Porumbescu) -

dr. Mihail Cozmei

In istoria culturii tuturor popoarelor există personalităţi ale căror preocupări şi împliniri, purtînd peste timpuri o luminoasă aură de frumuseţe şi de generoasă dăruire, se întîlnesc pe aceleaşi coordonate artistice şi patriotic-umanitare, militînd pentru idealurile eliberării şi înălţării fiinţei umane şi pentru propăşirea poporului în mijlocul căruia s-au născut. Este şi cazul compozitorilor înaintaşi - de fapt clasici ai culturii, ai mişcării noastre muzicale - Ciprian Porumbescu şi Gavriil Musicescu, a căror activitate şi creaţie reflectă pregnant viaţa artistică din Moldova şi Bucovina, dezvoltată în a doua jumătate a veacului trecut.

Nu ne-am propus, cu acest prilej+, o paralelă completă între activitatea componistică şi interpretativă a celor doi muzicieni, ci doar sublinierea unor aspecte, în bună măsură cunoscute, care evidenţiază unitatea de idei şi de stil a creaţiei lor, crezul lor artistic militant. Ne vom referi, deci, la următoarele aspecte: atitudinea faţă de cîntecul popular; coincidenţele biografice şi consecinţele lor asupra activităţii lui Porumbescu şi Musicescu; primele colecţii de cîntece pentru elevi şi studenţi şi rolul lor în constituirea stilului cîntecului patriotic românesc.

Îndrăgind arta populară, atît C. Porumbescu şi în aceeaşi măsură G. Musicescu, au apreciat cu entuziasm şi o profundă înţelegere originalitatea şi frumuseţea cîntecului popular, fiind convinşi că o cultură muzicală naţională autentică nu se poate edifica decît prin valorificarea artistică a folclorului. Este cunoscut răspunsul lui C. Porumbescu la afirmaţiile privind sursele stilistice ale operetei Crai Nou: "Şi dacă este vorba de

+)Textul acestei comunicări a fost prezentat la simpozionul pe tema: "Viaţa şi creaţia lui C. Porumbescu, compozitor patriot, precursor de seamă al şcolii muzicale româneşti", Conservatorul de muzică "C. Porumbescu", Bucureşti, 23 mai 1983.

Scanned with OKEN Scanner

vreun componist care l-am studiat şi-l studiez şi acum încă cu multă diligenţă, atunci îmi permit a spune că componistul acesta este însuşi poporul nostru român..."[1]. Musicescu glndeşte la fel: "Dindu-mi seama - scrie el - de valoarea cîntecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică, precum şi de efectul ce ar produce într-o naţiune răspîndirea acestora într-un mod sistematic, mi-am propus să fac o colecţie din aceste cîntece luate direct din gura poporului, spre a le armoniza în tonalităţile în care sînt cîntate de popor"[2]. Ceea ce a şi făcut publicînd în 1889 colecţia de 12 Melodii Naţionale. Şi dacă C. Porumbescu se apropie de folclorul sătesc spontan şi întîmplător (cum o face în piesa corală "Frunză verde mărgărit") fiind atras mai ales de repertoriul vehiculat de lăutari, G. Musicescu se orientează deliberat spre cîntecul ţărănesc şi chiar dacă nu culege "direct din gura poporului" cum afirma, realizează, prin simplitatea, claritatea şi frumuseţea expresivă a armonizărilor sale, "cotitura radicală"[3] în evoluţia creaţiei corale şi a şcolii naţionale de compoziţie. Prin contribuţia la cristalizarea procesului de valorificare artistică a cîntecului popular, Porumbescu şi Musicescu îşi înscriu numele în aceeaşi familie de compozitori. Ei vădesc nu numai pasiune pentru arta muzicală folclorică, ci şi un ascuţit gust în alegerea modelelor şi o remarcabilă înţelegere în sublinierea expresivităţii melosului popular. Sensibilitatea lor pentru creaţia literar-artistică a poporului nostru îi apropie, uneori, chiar în procesul de selecţionare a versurilor (bunăoară, lucrările: "Frunză verde foi de nalbă" de Porumbescu şi "Răsai lună" de Musicescu) şi, poate, cu deosebire în permanentul apel la colecţia de poezii populare adunate şi publicate de V. Alecsandri. Dincolo de ideile şi de realizările practice ale celor doi compozitori, deosebit de important este faptul că apropierea de cîntecul popular este dictată nu de nevoia originalităţii, ci de conştiinţa apartenenţei

la spiritualitatea românească şi de dorinţa de a contribui la cunoaşterea şi afirmarea valorilor autentice ale poporului nostru.

Preluarea şi valorificarea artistică a cîntecului popular are caracteristicile unei coordonate fundamentale care uneşte preocupările şi împlinirile componistice ale lui C. Porumbescu şi ale lui G. Musicescu, fără îndoială, cu deosebiri de sursă stilistică şi calitate determinate de măiestria şi experienţa artistică, de climatul muzical în care au activat. In afară de toate acestea, există în activitatea celor doi valoroşi muzicieni aspecte şi realizări surprinzătoare prin similitudinea lor. Desigur, coincidenţele nu pot defini trăsăturile a două personalităţi diferite temperamental, diferite şi prin traiectoria existenţei lor. Pot însă demonstra tendinţe artistice şi idealuri social-politice asemănătoare, pot dezvălui o anumită unitate de atitudine în raport cu evenimentele trecutului şi ale prezentului. In acest sens, se impune constatarea că atît Musicescu cît şi Porumbescu fac parte din generaţia de intelectuali şi oameni de artă care au văzut lumina zilei în perioada - aproximativ de un deceniu - dintre momentul 1848 şi momentul 1859 (Musicescu se naşte la 2o martie 1847, Porumbescu la 2 octombrie 1853). Intr-o bună măsură sînt, deci, normale o seamă de apropieri privind convingerile estetice şi social-politice, precum şi momentele importante ale biografiei lor muzicale, chiar dacă activitatea lui C. Porumbescu se consumă intensiv, într-o derulare frenetică în mai puţin de zece ani, iar cea a lui Musicescu se împlineşte extensiv, în aproape patru decenii, în epoca de modernizare a societăţii româneşti de după Unirea din 1859[4].

Datele privind pregătirea de specialitate a celor doi muzicieni ne oferă un punct comun care poate explica interesul lor pentru expresivitatea vocală, în primul rînd, dar totodată şi pentru cîntecul coral: este vorba de studiile într-o instituţie de învăţămînt teologic unde muzica - muzica vocală - ocupa un loc însemnat

în ansamblul tuturor disciplinelor (Porumbescu, la Institutul teologic din Cernăuţi, iar Musicescu la Seminarul din Huşi). Perfecţionarea muzicală la Viena - în cazul lui C. Porumbescu, la Petersburg - în cazul lui G. Musicescu, îi îndrumă spre tradiţii muzicale diferite, cu însemnate consecinţe asupra creaţiei. Corul, vocea umană, rămîn, însă, şi pentru unul şi pentru celălalt, instrumente muzicale folosite cu predilecţie.

Un alt aspect comun al afirmării celor doi muzicieni îl constituie activitatea de organizare şi conducere a unor formaţii corale (Porumbescu - corurile societăţilor "Arboroasa", "România Jună", dar mai ales corul Reuniunii române de gimnastică şi cîntări din Braşov; Musicescu - corul Mitropoliei din Iaşi, a cărui activitate publică a influenţat întreaga mişcare corală a epocii). Conducerea unor asemenea formaţii muzicale a marcat în mod fericit şi creaţia lor, în primul rînd stilul scriiturii corale. Este interesant de observat că atît Porumbescu, şi în egală măsură Musicescu, au văzut în ansamblul coral un organism muzical cu importante şi valoroase funcţii estetice şi sociale, inclusiv aceea de modelare a conştiinţelor auditorilor şi coriştilor în spiritul dragostei şi al respectului pentru muzica şi limba poporului nostru. Aşa se explică opinia lor, scrisă la distanţă de aproape un deceniu, cu privire la repertoriul corurilor ţărăneşti din Banat. Astfel, trimis de Gazeta Transilvaniei la Chizătău, unde a avut loc un concurs la care participau coruri ţărăneşti (1882), Porumbescu constată: "Peste tot caută să observ că corurile noastre s-au cam depărtat de muzica pe care ar trebui să o cultive, cu deosebire de muzica naţională poporală. Compoziţiile cele mai frivole, textele cele mai rău traduse sînt cîntate cu o silinţă vrednică de lucruri mai bune"[5]. Opt ani mai tîrziu, în 1890, cu ocazia celebrului turneu al corului mitropolitan, Musicescu descoperă în Banat aceeaşi situaţie : "...tot ce se cîntă e muzica compozitorilor germani, aşa că, ca-

veteristica muzicală proprie nu se aude. Inteligenţa şi poporul o simte aceasta, dar nu-i poate găsi leacul şi aceasta provine numai de acolo, că le lipsesc oameni speciali muzici dintre români..."[6] Ştim acum că turneul corului condus de G. Musicescu a însemnat nu numai un strălucit succes al artei corale, ci şi un moment de răscruce în domeniul creaţiei. Şi dacă ascultînd cele 12 melodii naţionale armonizate de Musicescu, sau o parte din ele, Gh. Dima a simţit nevoia să-şi exprime public opinia, iar I. Vidu şi T.Popovici s-au deplasat la Iaşi pentru a studia cu profesorul şi compozitorul ieşean, să ne imaginăm consecinţele audierii unor asemenea bijuterii corale asupra creaţiei unui compozitor cum a fost C. Porumbescu.

Cea mai importantă şi elocventă coincidenţă privind creaţia lui C. Porumbescu şi a lui G. Musicescu se vădeşte în realizarea colecţiilor de cîntece corale pentru elevi şi pentru studenţi. Aflat la Viena, activînd în cadrul societăţii "România Jună", Porumbescu se hotărăşte să alcătuiască acea Colecţiune de cîntece sociale pentru studenţii români, publicată în anul 1880, cu scopul - scrie autorul - de "a contribui cît de puţin la cultivarea cîntecului şi alimentarea spiritului social..."[7] Este prima colecţie de cîntece pentru tineret realizată de un compozitor român. Dar mai presus de aceasta, este volumul în care apar pentru prima dată două dintre cele mai importante cîntece din repertoriul patriotic al şcolii noastre de compoziţie: Imnul Unirii şi Cîntecul tricolorului. După aproape două decenii, în 1898, înţelegînd importanţa unui repertoriu muzical care să se adreseze vîrstelor şcolare, înţelegînd, mai ales, rolul educativ al unor cîntece patriotice cu o structură muzicală accesibilă, melodioasă şi plină de elan, Musicescu publică 25 Cînturi pentru una, două, trei şi mai multe voci, destinate uzului şcolilor. Este una dintre cele mai valoroase colecţii de cîntece pentru elevi realizată de un compozitor român.

Şi în această colecţie, figurează cîteva din cîntecele corale patriotice care au intrat în repertoriul permanent al formaţiilor de şcoală din ţara noastră.

Aceste două colecţii reprezintă momente de referinţă în creaţia lui C. Porumbescu şi a lui G. Musicescu, în general în creaţia muzicală românească. Ele însumează trăsături care sînt caracteristice muzicii celor doi compozitori şi, în aceeaşi măsură, etapei de dezvoltare a culturii noastre muzicale. Prin ideile abordate, cîntecele care alcătuiesc aceste colecţii exaltă momente importante din istoria poporului nostru, cîntă idealurile de libertate, neatîrnare şi unire, exprimînd direct şi convingător dragostea de viaţă, dragostea pentru frumuseţile plaiurilor româneşti. Din punct de vedere muzical, cîntecele acestor colecţii realizează o sinteză complexă între intonaţiile provenite din tradiţia şi practica muzicală naţională, folclorică sau profesionistă, şi elementele ritmico-melodice specifice muzicii europene de gen, contribuind în acest fel la cristalizarea trăsăturilor stilistice ale cîntecului patriotic românesc. Indiferent de tema abordată, compozitorii nu îşi pun probleme deosebite de scriitură muzicală, urmărind mai ales configurarea unei structuri melodice expresive care să confere valoare artistică şi pregnanţă emoţională conţinutului militant-patriotic sau liric, tineresc al cîntecelor.

Prin tot ce au năzuit şi au realizat, prin credinţa lor neclintită în frumuseţea artei populare şi în virtuţile expresive ale muzicii, ale cîntecului în mod deosebit, prin valoarea nepieritoare a creaţiei lor, Ciprian Porumbescu şi Gavriil Musicescu - de la dispariţia cărora se împlinesc anul acesta o sută de ani şi respectiv optzeci de ani - îşi înscriu numele printre marii premergători ai muzicii noastre. In a doua jumătate a veacului trecut, ei au fost nu numai făuritori de cultură muzicală, ci şi artişti cu o înaltă conştiinţă cetăţenească, patriotică.

N O T E:

1. Afirmaţia, bine cunoscută, este menţionată în toate studiile dedicate lui C. Porumbescu. A se vedea în special: Breazul, George - Ciprian Porumbescu, în Pagini din istoria muzicii româneşti, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966, p. 329, vol. I; Cosma, Viorel - Ciprian Porumbescu, Editura de stat pentru imprimate şi publicaţii, Bucureşti, 1957, p. 31.

2. Breazul, George - Gavriil Musicescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962, p. 53.

3. Cosma, Octavian Lazăr - Hronicul muzicii româneşti, vol.IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976, p.340.

4. Pascu, George - Conservatorul de muzică "George Enescu" din Iaşi, 1964, p.44.

5. Breazul, George - op. cit. p. 331.

6. Breazul. George - op. cit. p. 124.

7. Cosma, Viorel - op. cit. p. 26.

ART X

Scanned with OKEN Scanner

FIGURATIVUL ŞI NONFIGURATIVUL ÎN ARTELE PLASTICE

Radu Negru

Modalităţile diferite ale artei au drept în cetate în măsura şi în proporţia eficienţei lor sociale. De la pictogramă sau copie mulată în argilă, pînă la ideogramă şi scheomorfismul esenţializat în sculptură a trecut, prin albia practicii social-istorice, un fluviu al străduaniei de treizeci de mii de ani. Obiectele muncii au obţinut tîrziu valoare de exprimare a idealului, gîndurilor şi sentimentelor, de a trece abstracţiile în stare ontică, cu valoare specifică de contemplare, în locul sau peste valoarea primară de întrebuinţare. Din esteticul nonfigural s-a desprins arta figurativă.

Arta materializează în imagini concret-sensibile atitudinile esenţiale ale subiectului. Chiar referindu-se la soare şi stele, arbori şi animale, munţi, fluvii şi întîmplări, omul devine obiect pentru sine. Arta reflectă subiectiv, reacţiile psihologice afective constituindu-i substanţa, toată varietatea formelor cunoaşterii şi acţiunii. Autorii imaginilor plastice obiectivează sentimentele şi meditaţia colectivităţii umane dintr-o epocă în raport cu frîntura de lume cunoscută sau stăpînită sensorial, teoretic, spiritual. Pentru primitivi, soarele care desprinde lucrurile din pîcla nopţii şi a necunoaşterii este tatăl copacilor şi al tuturor vieţuitoarelor, precum luna şi stelele produc roua şi revărsarea apelor, iar păsările roşii sînt rude ale focului[1]. De la observaţii şi explicaţii fantastice la aplicarea lor în practici şi tehnici rituale, arta este un intermediar care operează abstracţii şi schematizări, semne ale acţiunii viitoare, bazate pe o experienţă empirică anterioară, cum ar fi cea generalizată în obiectele totemice, devenite tabu[2], primele valori de contemplare. Desprinzîndu-se din starea sincretică şi devenind cu timpul contrarul religiei, arta, alături de ştiinţă şi filozofie, determină o cunoaştere specifică, prin simpatie şi participare[3], o atitudine nouă, tot mai eficientă practic-spiritual, în transformarea realităţii.

Distincţiile specifice, definitorii pentru artă, se cer re-

liefate din cadrul civilizaţiei tehniciste. Cunoaşterea şi practica artistică sînt complementare în raport cu ştiinţa, tehnica, praxiologia filozofică, imaginile plastice nefiind simple copii sau reproduceri reci, indiferente ale unei obiectualităţi date. Arta crează în analogie şi paralel cu natura, întrecîndu-se cu aceasta, ca parte a culturii umane, ca aspect permanent al ei. Arta ne dă sentimentul autodepăşirii naturii prin creativitatea omului. Ştiinţa surprinde adevărul despre esenţa obiectelor şi fenomenelor, legitatea lor internă, în formulări, formalizări sau modele adecvate unei însuşiri teoretice a lumii. Abstracţiile ei se ridică treptat pînă la definirea concret-logică a obiectului de studiu. De aici pornesc tehnicile care inventează, ordonează şi aplică laborios mijloacele şi procedeele acţiunii. Istoria observă şi corelează evenimentele socialului, oferind concluzia morală necesară cu privire la sensul unei dezvoltări. Filozofia are ambiţia metodică, sistematică a cuprinderii ansamblului, a totalităţii, la nivel metateoretic, formulînd adevăruri noi, idealuri, direcţii ale gîndirii şi acţiunii, întemeiate pe generalizarea datelor întregii cunoaşteri omeneşti. Artistul reflectă în forme optime toate laturile acestei umanizări. Arta comunică atît cu realitatea directă cît şi cu cea mediată de toate formele de conştiinţă socială, la nivel psihologic, cît şi la nivel ideatic, interpretîndu-le afectiv. La primul nivel al interpretării directe, în raport cu realul, se produc formele figurative şi cele geometric stilizate, la cel de al doilea nivel al medierii etice, politice, filozofice se produc mai frecvent abstractizările, ideogramele. Ele obiectivează, adică transformă în realităţi palpabile ale culturii, trăirile afective în raport cu tot acest univers cultural, umanizează lumea prin fluxul şi refluxul sentimentelor şi resentimentelor, stărilor de spirit şi pasiunilor cuprinse în imagini concret-sensibile[4]. Valoarea operei artistice de însuşire practic-spirituală a lumii, nu constă atît în invelişul material, în suportul de plasticitate figurativă sau nonfigurativă a imaginii, cît în sensul şi semnificaţia[5] afectivă pe care le conţine. Fără să înlocuiască sau să se suprapună abstracţiei ştiinţifice, filozofice, etice, politice, imaginea artistică, prin mijloacele ei specifice, a dobîndit în istoria culturii o capacitate tot mai mare de a cuprinde informaţie, mesaj, sens şi semnificaţie formativă, emoţie şi gînd din toate domeniile activităţii omeneşti.

reinterpretîndu-le afectiv, nu copiind sau înglobînd imaginea lor exterioară, conturul. Esteticul este metasintaxă a oricăror forme de conştiinţă socială. Arta este formă optimă, unicală a exprimării stărilor acestei conştiinţe, excelenţă umană a formei, în contemplarea căreia se produce intuirea idealului.

A discuta despre valoarea imaginii plastice condiţionînd-o unilateral ca formă figurativă sau nonfiguurativă, fără a avea în vedere scopul, funcţia şi criteriul eficienţei sociale a imaginii, adică adecvarea ei la idealitatea propusă, înseamnă a pronunţa o judecată de gust subiectiv, individual, nu a căuta criterii obiective, ştiinţifice, în aprecierea artei. In sensul restrîns al cuvîntului, termenul figurativ, în artele plastice, se referă la imagini care ţin seama de rigorile de structură ale figurilor reale, umane ori obiectuale, de modelele exterioare recognoscibile imediat, în interpretarea sau chiar geometrizarea, stilizarea artistică. Prin nonfigurativ se înţelege, de obicei, modalitatea reprezentării transfigurate, simetric sau asimetric, coloristic, a unor stări exterioare sau mai ales interioare ale subiectului şi recognoscibile numai în cadrul unei convenţii care ţine de istoria culturii, a artelor plastice în special, a civilizaţiei semnelor şi semnificaţiilor general umane. Capacitatea şi formele stilizării nonfigurative evoluează odată cu conceptele de spaţiu şi timp, lucru demonstrat de H.Wölflin[6]. Chiar de la începuturile sale, stilizarea zoomorfă - imaginea reptilelor în dragoni, a păianjenilor în bijuterii - a însemnat o învingere a fricii şi necunoaşterii, figurată în fantezie. Dacă ne gîndim bine, artă fără sens figurat, fără miez ascuns în figurile de stil, fără semnificaţii suprasenzoriale, ideale, cuprinse în simbolurile antichităţii, în epitetele şi comparaţiile folclorice, în metaforele moderne, n-a existat niciodată şi probabil nu va exista. Cultura plastică, prin însăşi structura ei socială, este operă de exprimare şi comunicare a înţelesului raţional şi afectiv profund, nu redare exterioară a realităţii. Prin această funcţie dublă, valoarea artistică se opune stihinicului, dezordinii aparente, forţelor oarbe dominante din natură şi societate, instituind o măsură omenească a realităţilor. In acest proces capacitatea de exprimare a abstracţiei filozofice, creşte treptat, odată cu puterea mintală şi plastică de a figura, adică de a da sens şi valoare creativităţii umane.

Scanned with OKEN Scanner

Valoarea estetică se transmite printr-un limbaj general uman specializat, în planul identităţii sensibile, prin funcţia celor 16 figuri de stil, istoric şi logic posibile, analoage cu tipologia şi funcţiile judecăţii logice. Este vorba de constituirea unei identităţi a sensibilităţii umane, paralelă şi complementară faţă de identitatea logică, lege generală a cunoaşterii omeneşti[7]. Numai în aparenţă nonfigurativul foloseşte "formule", "modele", "structuri încifrate" ale plasticului, pentru că redusă la atît, arta ar fi o simplă "informare" subsumată ştiinţei, care recurge uneori la imagini concret-senzoriale. Arta presupune transmiterea unei emoţii, unei atitudini, a sentimentelor, meditaţiei, limbajul ei fiind, ca şi receptarea figurativului şi nonfigurativului, operă a istoriei meseriilor şi artelor, a constituirii celor cinci simţuri omeneşti[8] şi a sensibilităţii afective corespunzătoare. La acest nivel, se verifică funcţia ideală a intuiţiei. Arta promovează sentimentul adevărului, echităţii, prieteniei, datoriei, într-un cuvînt omenia dobîndită prin desprinderea de animalitate în civilizaţie.

Imaginea artistică are mereu un sens lăuntric figurat, în accepţia primă şi cea mai largă a cuvîntului. Fie că este vorba de genuri sau specii "imitative", "descriptive" ori de cele "decorative", "funcţionale". Senzaţia directă, sugerarea realităţii vii, cît şi ideea abstractă sînt cele două elemente ale sintezei oricărei opere de artă. Imaginea din oglindă sau mulajul în ghips nu sînt un ideal plastic pentru nici un artist. Chiar în peisajul cel mai însingurat, din pădure sau de pe lună, prezenţa omului se presupune, ca interpret afectiv, ca termen implicit al comparaţiei. O comparaţie prelungită plastic, cu termenul om, sau comentator liric, presupus dar neexprimat direct, este metafora. Arta poate fi considerată în genere o asemenea cunoaştere metaforică, imposibilă în afara prezenţei şi valorifivării omeneşti, concret-istorice, deci obiectiv determinate. Aristotel considera metafora fundament al creaţiei poetice, în care un lucru se exprimă prin predicaţia altuia. Aşa s-a stabilit sensul abstract al primelor semne şi cuvinte în istorie, plecînd de la semnificaţii concrete, proprii spre cele figurate. Culorile, adîncimea, distanţele, au mai întîi nume de animale, ape, arbori, aşa cum atestă etimologia, lexicul comparat, proverbele[9], legendele despre originea lucrurilor şi fiinţelor. Giovanni Battista Vico a fost de

părere că metafora este o povestire sublimată, aluzivă şi sugestivă, cu privire la calităţile şi natura unui lucru sau eveniment. Gradul de concentrare, de abstractizare nonfigurativă este diferit şi ascendent istoric.

Figurativul şi nonfigurativul alternează şi se completează reciproc în istoria artelor, îndeplinind funcţii sociale diferite şi în aceeaşi măsură necesare. Cei doi bizoni pictaţi pe peretele peşterii de la Lascaux, Montignac, cu ocru, oxid de fier şi cărbune, culori de pămînt simple şi frumos armonizate, reprezintă o prefigurare magică a vînătorii, cu un contur bine definit, am zice figurativ. Conturul de cerb, ceva mai schematic, din Las Chimeneas, Puente Viergo, deşi asemănător ca funcţie şi rit, dovedeşte o capacitate de abstractizare mai elevată şi face legătura cu stilizările scheomorfe din aceeaşi epocă, reprezentînd vînători şi luptători ori dansatoare din Africa[10]. A descoperi scheletul, schema interioară a lucrului sau mişcării, n-a fost deloc uşor, procesul elaborării artistice presupunînd un efort îndelungat de clarificare, capacitatea de a defini, de a formula concepte. In regatul vechi al Egiptului, la sfîrşitul mileniului IV, cuţitul de fildeş de la Djebel el'Arac reprezintă figurativ un om care se înţelege şamanic cu leii, pentru a domina restul animalelor, cîini şi oi, pe care le domesticeşte. Ritmica faţetei şi mai ales istoria fără cuvinte a unei mişcări prevesteşte capacitatea de mai tîrziu de a exprima, în scrierea abstract ideografică, un conţinut asemănător. Scutul faraonului Hormer, din aceeaşi perioadă, ca şi alte lucrări stilizate, pot fi considerate forme intermediare, în care figurativul este geometrizat, proporţiile şi ritmurile nu mai sînt cele reale ci unele atribuite prin importanţa socială (mărimea faraonului în raport cu supuşii, a bărbatului faţă de femeie), ajungîndu-se treptat la simboluri nonfigurative, la ideograme scheomorfe şi, în sfîrşit, la semnele alfabetului, care sînt o negaţie din interior şi o autoanulare a figurativului artistic iniţial.

Limbajul universal al artei[11] cunoaşte o constantă dezvoltare şi fixare în comunicarea interumană a sensurilor şi semnificaţiilor nonfigurativului, în muzică, în arhitectură, sculptură şi pictură. Procesul este lent, greoi dar constant. Spirala ionică ascendentă, simbolul melcului, nebuloasa getică sau cîrja puteri

în mîna faraonului, a pontifului papal, au acelaşi semn şi semnifică începutul, după cum închiderea, reversul liniei spirale, de la dreapta spre stînga, sfîrşitul. Cercul, motivele stelare sau luminătorii radiari au un sens bine stabilit în folclorul pastoral al multor popoare. Săgeata ascendentă a vîrfului de piramidă, săgetătorul dacic, troiţa sau vîrful bisericii de lemn maramureşene[12], goticul, verticalele monumentelor nordice, se întîlnesc ca semnificaţie a ascensiunii, înaltului, absolutului, ca o "coloană a infinitului" ridicată de Brîncuşi la Tg.Jiu. Se poate vorbi de sensul unitar al bolţii, al ogivei sau al motivului ondulatoriu. Elementele plastice ale stilisticii nonfigurative sînt ca literele unui alfabet. Folosirea lor în compoziţii complexe, în sinteze specifice, nu le alterează substanţa lăuntrică, mesajul. Exemplificări practic infinite duc la constatarea că sînt ideograme constante, puncte de contact ale sensibilităţii umane structurate unitar, deşi în mod specific nuanţate.

Numai prin abuz sau eclectism, figurile de stil plastice, ca şi literele şi cuvintele amestecate abuziv, îşi pot pierde sensul, pot degenera în absurd. Fenomenul este însă accidental şi extraartistic. Cînd intenţionează să exprime diformităţi şi absurdităţi ale lumii reale, capătă sens protestatar.

Umanizarea lumii înconjurătoare prin intermediul valorilor plastice nonfigurative s-a dovedit viabilă, mai ales în domeniul aplicativ, al formelor funcţionale date lucrurilor, uneltelor, mediului ambiant. Arta nu s-a limitat, de la începuturile ei, la "imitarea" naturii, ea crează, inventează forme excelente ale muncii umane, forme ideale ale tehnologiei, ale exprimării sociabilităţii[13], în obiectele produse şi pentru a-l reprezenta pe om în faţa celorlalţi, pentru a fi contemplate chiar în cadrul utilizării. Arta figurativă, în sens clasic sau renascentist, este o diviziune intelectuală, tîrzie, a muncii omeneşti şi accentuează în mod fericit capacitatea de autoexprimare, de fixare a sentimentelor şi atitudinilor în obiecte contemplabile. Ea a realizat o opoziţie temporară între obiectul util, tehnic şi cel frumos, admirabil[14]. In secolul al XX-lea mişcarea Bauhaus[15] corelează efortul artistic nonfigurativ cu cel ingineresc, constructiv. Artiştii tind, fie şi intuitiv[16], să se adapteze noii comenzi sociale, celei industriale. Se dezvoltă o disciplină a conlucrării artelor cu tehnica[17], nu numai la nivel teoretic sau experimental, ci mai ales în practica design-ului. Nonfigurativul îşi vădeşte utilitatea socială şi

rolul estetic deosebit în forma urbană, industrială, socială, contribuind la umanizarea[18] unui mediu supus exceselor tehniciste. Chiar un pictor predilect figurativ ca Fernand Léger a simţit nevoia să-şi adapteze lucrările la cerinţele decorative actuale, să le simplifice pînă la posibilitatea de a le reproduce social fără a-şi deforma calităţile plastice. Tot el a formulat regulile unei picturi care: 1) să creeze un model plastic în raportul nou stabilit între om şi mediul său construit; 2) să dea acestui model un caracter prospectiv, opera de artă nefiind un act de reflectare pasivă sau o rezultantă a acestor raporturi, ci o creaţie mergînd înaintea acestor realităţi; să pregătească trecerea de la invenţia estetică la conştiinţa comună, de la actul creator la deplina înţelegere a sensului său în conştiinţa publică[19]. Se impune deci adecvarea formelor artistice la funcţiile reale ale obiectului arhitectural, tehnic, ambiental. Adecvarea optimă are şi valoare de frumos, ea făcînd competitive şi plăcute uman produsele materiale ale civilizaţiei actuale. Arta impune prin forma şi culoarea obiectelor sale, chiar de serie, o concepţie optimistă, bucuria de a trăi.

Modelul industrial sau serial poate avea o valoare de unicat artistic. Desigur, arta nu se opreşte la atît şi nu dă drept unic în cetate proiectantului de obiecte estetice nonfigurative. Nimeni nu se gîndeşte să proiecteze scene istorice pe mii de metri de textile destinate vestimentaţiei sau să aglomereze figurativ halele industriale, ori forma vehicolelor, a uneltelor, contravenind unor norme tehnice, ergonomice, estetice chiar. Valoarea proiectelor decorative o judecăm după funcţionalitatea de ansamblu a obiectului rezultat. Frumuseţea simplă, elegantă, serială, toată gama esteticii extraartistice, cum îi spune Ernst Mașek[20] educă sensibilitatea, bunul gust, spiritul de ordine, curăţenie, disciplină, în alt fel decît compoziţia figurativă, istorică, de pildă.

Sensul educativ al formelor estetice industriale ne supune unor legi în care unicatul este relativ independent de seria sau gama de serii produse. Acest domeniu se supune unor legi diferite şi complementare, ca funcţie psihologică şi socială, faţă de legile artei de muzeu. Nu credem că poate fi vorba de a impune figurativul, cu valoarea lui de evocare istorică, sau de contemplare caracteristică, portretistică, de analiză psihologică sau narativă, ca o lege absolută a creaţiei estetice, la fel cum nu poate fi impus un nonfigurativ absolut. In lumea contemporană se pune problema dezvoltării şi accentuării valorii estetice a ambelor modalităţi

în funcţie de cerinţele şi scopurile sociale ale fiecărui obiect artistic proiectat.

Adecvarea la funcţie sau la multiplele funcţii sociale ale valorilor materiale şi spirituale produse de societatea contemporană pretinde putere de sinteză, colaborare eficientă a factorilor creatori, eliminarea eclectismului formelor. Confundarea funcţiilor principale ale obiectului proiectat şi a mijloacelor care pot exprima armonios aceste funcţii conduce la amorf şi inestetic. Detestăm formele fără scop, fără sens.

Adecvarea formelor la funcţiile propuse, realizarea scopurilor prin forma artistică, eficienţa estetică în raport cu idealul social, hotărăsc asupra valorii estetice a operei. Modalitatea figurativă sau cea nonfiguravă sînt ansambluri organice ale expresivităţii plastice subsumate criteriilor eficienţei sociale a artei.

N O T E

1. M.V.Alpatov, Istoria artei, Meridiane, Buc.,1962,vol.I,p.37.
2. Claude Lévi-Strauss, Gîndirea sălbatică, E.S.Buc.,1970,p.6,27 36,222.
3. W.Worringer, Abstracţie şi intropatie, Ed.Univers, Buc.,1970, p.24,143.
4. K.Marx şi Fr.Engels, Despre artă şi literatură, E.P.Buc.,1953, p.5-36.
5. M.Breazu, Obiectul şi subiectul estetic, în Artă şi comunicare, Ed.Meridiane, Buc.,1971, p.84 ş.a.
6. H.Wölfflin, Principii fundamentale ale istoriei artei, Meridiane, Buc.,1968, p.21.
7. K.Marx şi Fr.Engels, op.cit.p.35.
8. Idem p.45-46.
9. Vezi col.Iuliu A.Zane vol-I-X.Proverbe E.A.
10. M.V.Alpatov, op.cit.vol.I, P.44-45.
11. Studii şi cercetări ştiinţifice, I.P.B.Min.Invăţămîntului 1970 p.59.
12. M.E.Enăchescu, Les églises en bois de Maramureş, dans l'Architecture Europeénne, Revue roumaine d'histoire de l'art, Tom VII, 1970, p.55.
13. Et.Souriau, Art et travail, com. 6e Congrès international d'Esthétique, Uppsala 1968.
14. E.Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, Ersden, 1959, p.16.
15. Gil.Naylor, The Bauhazs, Picturebook, London, 1968.
16. Jean Cassou, Panorama artelor plastice contemporane, Meridiane, Buc.,1971, p.7,111.
17. P.Francastel, Art et technique, Gouthier, Paris, 1956, p.52-60.
18. E.Fromm, The revolution of hope, Harper et Row, N.V.1968.
19. Fernand Léger, Fonctions de la peinture, Gouthier, Paris,1965, p.6.
20. Ernest Maşek, Estetica informatică, E.S.Buc.,1972.

Scanned with OKEN Scanner

C U P R I N S

1. Gheorghe Petrescu	Rostirea românească în universul etnomuzicologiei - Constantin Brăiloiu	5
2. Costică Bâzgă	Relaţiile dintre George Breazul şi Achim Stoia în lumina unor documente inedite	16
3. Larisa Agapie	Dansuri de curte pătrunse în folclor pînă la jumătatea secolului al XIX-lea	26
4. Pavel Delion	Observaţii la o culegere de folclor. Doina propriu-zisă	31
5. Larisa Agapie, Viorel Bîrleanu, Florin Bucescu	Unele aspecte ale folclorului nou în Moldova	44
6. George Pascu	Cvartetele de Haydn - şcoală a stilului clasic	59
7. Carmen Danicov	Unele particularităţi de formă şi stil în Nocturnele lui Frédéric Chopin	65
8. Gabriela Ocneanu	Paralelă între "Privelişti moldoveneşti" de M.Jora şi "Suita sătească" de G.Enescu	79
9. Liliana Gherman	O lucrare enesciană mai puţin cunoscută: prima sonată pentru pian şi violoncel	97
10. Lucia Abrudan	Suita simfonică "In lumea copiilor" de Achim Stoia	113
11. Mircea-Dan Răducanu	Subiectiv şi obiectiv în aprecierea şi notarea interpretării instrumentale	127
12. Reinhold Scheeser	Pregătirea violoncelistului pentru concert	144
13. Mihail Cozmei	Antonin Ciolan - continuator şi făuritor de şcoală dirijorală (O sută de ani de la naşterea lui A.Ciolan)	157
14. Mihail Cozmei	Valoare artistică şi patriotism militant în activitatea şi în creaţia lui Ciprian Porumbescu (O sută de ani de la moartea lui C.Porumbescu)	168
15. Radu Negru	Figurativul şi nonfigurativul în artele plastice	17

Scanned with OKEN Scanner